

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉCRITURE PULSIONNELLE ET CONSTRUCTION DU SUJET DANS

*ARACOELI* D'ELSA MORANTE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ISABELLE DETOUDOM

FÉVRIER 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»



## REMERCIEMENTS

Je tiens avant tout à remercier ma directrice, Anne Élane Cliche, qui a su me guider d'une façon exceptionnelle tout au long de ma rédaction. Je lui suis très reconnaissante pour son temps, son oreille attentive, ses lectures minutieuses et la qualité de ses rétroactions. Je n'aurais pu espérer un meilleur encadrement.

La rédaction de ce mémoire n'aurait pas été possible sans le soutien de mon amoureux, Simon. Je le remercie pour sa patience, sa présence réconfortante, son amour et tous les délicieux repas qu'il m'a concoctés.

J'aimerais aussi remercier mes parents, Phetsamone et Panida, pour leur appui et leur confiance. Ma sœur, Marie-France, pour ses conseils et tous les après-midis qu'elle a passés avec moi à étudier et à boire du thé. Mon frère, Martin, pour son écoute et ses encouragements. Ma belle-famille pour son intérêt et enthousiasme; spécialement Serge et France, pour leur générosité sans bornes. Mes précieux amis, pour tous les beaux moments qui m'ont permis de me changer les idées et de faire le plein d'énergie.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
INTRODUCTION.....	1
<i>Anda niño anda</i> : Va enfant va.....	1
Découverte d'une écriture .....	2
CHAPITRE 1. EN QUÊTE DE LA MÈRE .....	6
1.1 Dans le labyrinthe narratif.....	6
Ruptures spatio-temporelles.....	6
Confusion entre réalité et imagination .....	9
Travail de reconstitution.....	10
Travail de liaison-déliaison .....	13
Aracoeli : une puissance symbolique .....	15
Portrait familial : du bonheur au drame.....	17
1.2 Retournement et reconstructions.....	21
Héritage charnel et pudeur .....	21
Mobilisation d'une défense contre Aracoeli.....	22
Scène du miroir et critique de la mère aimante .....	31
Dérives du maternage : un tournant majeur .....	36
Mère haineuse : métaphore animale.....	43
Mère folle. Corps exhibé et concupiscence .....	45
1.3 Résistance et transfigurations.....	48
Logique de retour et de résistance .....	48
Cielina, mère prostituée.....	54

Mère-fantôme et transfigurations .....	61
Ambivalence amour-haine .....	64
 CHAPITRE 2. L'AVÈNEMENT DU SUJET .....	 71
2.1 Corps morcelé .....	71
Travail de deuil et impasse .....	71
Corps brisé .....	74
Voix aliénée .....	78
Corps porteur de faute .....	80
Fantasme de fusion .....	85
2.2 Travail interprétatif .....	91
Délire et vérité .....	91
Fonction de l'ignorance .....	94
Processus d'évitement .....	98
2.3 Reconstruction identitaire .....	99
Aracoeli, réduite à l'initiale .....	99
Retour de la figure paternelle .....	100
 CONCLUSION .....	 106
 APPENDICE A .....	 110
 BIBLIOGRAPHIE .....	 112

## RÉSUMÉ

*Aracoeli*, roman d'Elsa Morante, prend la forme d'un monologue intérieur très dense pris en charge par Manuele. Trente-six ans après le décès de sa mère, Aracoeli, Manuele, né à Rome, sent le besoin d'aller la chercher dans son pays d'origine à elle : l'Andalousie. Il entame donc un voyage de quelques jours qui marque le début d'un travail de deuil. Au cours de son voyage, le narrateur se consacre à une recherche identitaire et ressasse de façon compulsive des souvenirs d'enfance. À travers la reconstitution de ses souvenirs infantiles, Manuele recrée les multiples figures de sa mère qui, ensemble, forment une sorte de portrait mosaïque. Le narrateur tente de ressusciter Aracoeli au moyen de toutes ces versions qui appartiennent au souvenir comme au fantasme. Le travail de deuil, que Manuele accomplit en revoyant, une à une, toutes les figures d'Aracoeli, constitue le processus d'écriture qui fait l'objet du premier chapitre. Nous portons une attention particulière à la place que ces figures occupent dans l'avancée du narrateur vers la vérité de son histoire, vérité qui concerne les renversements de l'amour en haine.

Cette quête provoque une errance sur le territoire andalou, étant donné qu'il ne reste rien de la mère à retrouver concrètement. L'espace parcouru déclenche donc, paradoxalement, une sortie de l'espace. Cette quête cause aussi un égarement douloureux dans les réminiscences, qui brouille et superpose les temps où l'enfance ne cesse d'occuper la mémoire. Le récit n'est pas séparé en chapitres, ce qui crée l'effet d'un flux continu de pensées. La logique temporelle du texte repose plutôt sur l'avancée du narrateur vers une reconstruction. Ce que ce mémoire travaille à montrer en reconstruisant cette logique.

En plus de son aspect chargé, la narration est marquée par une dynamique particulière qui provient d'un mouvement apparemment désordonné et inaccompli. En effet, les résistances du narrateur ainsi que sa langueur donnent souvent l'impression que la situation narrative se dégrade et n'évolue pas, alors que la compulsion de répétition (l'impératif de dire), qui prolonge l'existence des souvenirs, crée une illusion de continuité et d'avancement. Nous nous intéressons donc à la dimension pulsionnelle de l'écriture qui crée un effet d'aller-retour constant.

Cette parole pulsionnelle qui organise malgré tout les souvenirs de Manuele se révèle être la condition de l'avènement du sujet. En se référant entre autres à la psychanalyse freudienne, ce mémoire propose une analyse de l'énonciation et des instances narratives que sont les ruptures spatio-temporelles et les jeux de miroirs.

Mots-clés : Elsa Morante, *Aracoeli*, énonciation, psychanalyse, figures de la mère, travail du deuil, pulsion, sujet, ruptures spatio-temporelles, littérature italienne.

## INTRODUCTION

### *Anda niño anda : Va enfant va*

Pendant trop d'années, je n'ai pas voulu reconnaître, dans les tours et les retours monotones de ma chanson, le thème obsessionnel d'un destin nécessaire<sup>1</sup>. (A, 74)

*Aracoeli*, dernier roman d'Elsa Morante, prend la forme d'un monologue très dense pris en charge par Manuele, un narrateur aux prises avec une histoire familiale à reconstruire. Trente-six ans après le décès de sa mère, Aracoeli, Manuele, né à Rome, sent le besoin d'aller la chercher dans son pays d'origine à elle : l'Andalousie, plus précisément la ville d'El Almendral. À quarante-trois ans, il entame donc un voyage de quelques jours qui marque le début d'un travail de deuil. Au cours de son voyage, le narrateur se consacre à une recherche identitaire et ressasse de façon compulsive des souvenirs d'enfance : « cette sorte de monologue déréglé que je me récite à moi-même, je l'ai bâti, dès l'exorde, avec les fils tressés de l'équivoque et de l'imposture. *Anda niño, anda*. Comme un orphelin de la campagne, je ne cesse de me raconter de petites fables paroissiales. Et je cours derrière ma fidèle mie » (A, 41). *Anda niño, anda*, formule qui signifie « Va enfant va », provient d'une comptine espagnole qu'Aracoeli avait l'habitude de chanter à son fils pour l'encourager à exécuter ses premiers pas vers elle. Cette ritournelle, telle un refrain qui commande le chemin en direction de la mère, reste dans la tête de l'adulte qu'est devenu Manuele. L'expression *Anda niño, anda* revient souvent se greffer au récit comme un appel de la mère en sourdine, qui pousse Manuele à poursuivre son parcours vers sa patrie maternelle : « Parmi tous les airs fredonnés par Aracoeli, ce dernier est souvent revenu me hanter, depuis que j'ai décidé de partir. Je pourrais l'appeler *du bon voyage*. Ce fut la chanson de mes premiers pas. » (A, 64-65) Beaucoup de souvenirs, tels que les extraits des chansonnettes espagnoles d'Aracoeli, refont surface, à la manière des « flash-back » cinématographiques. Ces retours en arrière ne laissent entrevoir que des bribes du passé. Manuele a l'impression d'être un hirondeau qui,

---

<sup>1</sup> Toutes les citations de ce roman sont tirées de Elsa Morante, *Aracoeli*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, 499 p. Chaque citation sera suivie d'une parenthèse indiquant l'abréviation du titre A et la page.



n'ayant pas l'instinct de survie aussi fort que celui de ses semblables, « va à l'aveuglette derrière la volée, qui le distance déjà : se débattant aux croisements des vents et incapable de lire les signaux du ciel et de la terre. » (A, 101) Comme un amnésique qui ignore précisément où il y a eu rupture ou accident, il essaie de remonter à tâtons vers une sorte de paradis perdu où mère et fils formaient un couple idéal. Cette démarche donne toute sa fonction au monologue qui prend la forme d'une introspection aussi morcelée.

### Découverte d'une écriture

Dès notre première lecture, nous pouvons affirmer que l'histoire de Manuele traite de plusieurs thèmes qui nous permettent de faire des rapprochements entre les domaines de la littérature et de la psychanalyse, que ce soit l'enfance, la relation mère-fils, le deuil, la signification des rêves et la prédominance de la sexualité. Mais, par-dessus tout, c'est la fonction du langage qui se trouve au cœur de ces deux pratiques. Nous proposons donc d'étudier *Aracoeli* en orientant notre analyse vers une exploration de l'écriture, qui traduit à merveille les mouvements désordonnés des pensées du narrateur. Nous verrons que la parole du personnage porte les traces de son travail de deuil, et que, par conséquent, la structure et le contexte de son énonciation rendent compte des processus psychiques que la psychanalyse a mis au jour : l'association libre, la censure exercée par le sujet, la compulsion de répétition et les limites du travail de remémoration. C'est en nous livrant à un travail d'investigation sur la langue que nous relèverons les éléments qui semblent faire obstacle à l'avancement du discours et ceux qui, au contraire, permettent au narrateur de rétablir une certaine continuité. Autrement dit, nous tenterons de dégager les points de défaillance qui, de façon momentanée, semblent suspendre l'expression de vérités inavouables pour le sujet. La narration est ainsi perçue comme un réseau complexe, marqué par les ruptures et les reprises, dont le parcours permet d'éclairer les mécanismes de défense mis en œuvre par le narrateur pour atténuer les tensions déclenchées par le retour des souvenirs.

À travers la reconstitution de ses souvenirs infantiles, Manuele décrit les hauts et les bas de sa vie familiale. À partir de ce tableau familial, il recrée les multiples figures de sa mère qui, ensemble, forment une sorte de portrait mosaïque : mère aimante, amoureuse, endeuillée, haineuse, folle, prostituée, malade, morte et mère-fantôme. Le narrateur tente de ressusciter *Aracoeli* au moyen de toutes ces versions qui appartiennent au souvenir comme au fantasme,

renforçant ainsi la puissance symbolique de sa mère. Le travail de deuil, que Manuele accomplit en revoyant, une à une, toutes les figures d'Aracoeli, constitue le processus d'écriture qui fera l'objet du premier chapitre. En étudiant les différentes versions de la mère qui scandent le rythme du récit, nous porterons une attention particulière à la place qu'elles occupent dans l'avancée du narrateur vers la vérité de son histoire, vérité qui concerne les retournements multiples de l'amour et de la haine. Ces retournements ambivalents constituent son lien à la mère et organisent le récit dans son déroulement qui est travail de deuil : sauts temporels (analepses, prolepses), ellipses et répétitions.

Tout au long de son trajet vers l'Andalousie, Manuele est motivé par un projet impossible, celui de retrouver Aracoeli : « Et bien qu'en m'initiant à ce pèlerinage maniaque, je me simulasse une direction et un but, en réalité, je ne me cachais pas, dès le départ, que j'étais à moi-même mon leurre : là-bas, dans la Sierra, ni plus ni moins qu'ailleurs, rien ni personne ne m'attend au nom d'Aracoeli. » (A, 42) Le personnage dit errer sur le territoire sans but véritable, comme s'il se préparait à « prendre un convoi pour nulle part » (A, 39), et son esprit s'égare dans des réseaux de pensées, puisqu'il ne reste plus rien de la mère à retrouver concrètement : « Et tout en descendant, je voyais déjà là-bas tout au fond le but de mon voyage : El Almendral, réduit à rien d'autre qu'une fosse découverte, sans trace aucune de restes : ni os ni cendres. » (A, 64) L'espace parcouru déclenche donc, paradoxalement, une sortie de l'espace. Cette quête cause aussi un égarement douloureux dans les réminiscences, qui brouille et superpose les temps où l'enfance, qui semble perdue à jamais, ne cesse d'occuper la mémoire. Le récit n'est pas séparé en chapitres, ce qui crée l'effet d'un flux continu de pensées entre présent, avenir et passé. La logique temporelle du texte repose plutôt sur l'avancée du narrateur vers une reconstruction. La sortie du temps et de l'espace, qui caractérise la position énonciatrice du fils, détermine toute la complexité de cette narration labyrinthique. Conscient du fait que ses souvenirs puissent être apocryphes, Manuele comprend que sa démarche pour retrouver sa mère ne repose pas sur la raison, mais sur ce qu'il appelle une « nostalgie des sens ». Ses souvenirs d'enfance sont empreints d'un degré de sensualité si fort qu'il a souvent l'impression que le souvenir des sensations infantiles est plus vrai que le présent. Autrement dit, en plus de confondre les temps, il a de la difficulté à faire la distinction entre réalité, fantasme et retour du passé. La logique d'énonciation n'est

donc pas fondée sur la recherche d'une vérité des faits, mais sur un jeu d'associations et de répétitions qui permet de mettre en évidence des éléments de représentation particulièrement significatifs pour le narrateur. En effet, au fur et à mesure que Manuele avance vers la vérité de son histoire, nous comprenons davantage le mécanisme qui détermine son travail de reconstitution et qui provoque le retour de certains souvenirs marquants. L'enjeu de l'intrigue repose sur la force de ces rappels, inscrits dans l'énonciation sous forme d'allusions. Ces évocations éveillent notre curiosité et nous incitent à procéder par induction pour interpréter l'œuvre, dont le sens nous échappe à plusieurs reprises. La lecture de ce roman nécessite de la patience, car les morceaux se raccordent graduellement. D'ailleurs, le plaisir est augmenté lorsque nous avons l'occasion de le lire une seconde fois et de constater en quoi le choix de certaines formulations énigmatiques permet de tisser une intrigue de taille, de traduire les lacunes de la mémoire et de mettre de l'avant la complexité du processus de reconstruction qui semble constamment freiné par des résistances.

Par le biais d'une énonciation que nous dirions pulsionnelle parce que marquée par un mouvement d'aller-retour constant, Manuele organise tout un ensemble de matériaux de son histoire faite des vicissitudes qui se rattachent à sa mère et qui, ramenées à une dimension narrative, constituent un moyen d'advenir comme sujet — sujet d'une histoire. En se référant entre autres à la psychanalyse freudienne, ce mémoire propose une analyse de l'énonciation et des instances narratives : temps, espace et voix. Dans le deuxième chapitre, nous nous consacrerons à une étude des matériaux de cette écriture qui met en récit la construction du sujet dans l'histoire : les ruptures spatio-temporelles et les jeux de miroirs. Nous montrerons que ces matériaux évoquent à la fois le morcellement identitaire du narrateur et son fantasme de fusion. L'analyse des sorties du temps et de l'espace permettra de montrer comment l'écriture des lieux, la place occupée par le corps errant dans ces différents lieux et le brouillage entre les temps participent de la création d'un récit qui balance entre le passé (enfance) et le présent de l'énonciation, entre le réel et l'imaginé et entre l'avancée et la stagnation. Nous devons également, pour ce faire, mettre au jour les jeux de miroirs. L'écriture fragmentée, l'éclatement identitaire, le morcellement de l'histoire, le souvenir-écran actualisé dans une scène fantasmée (la scène d'allaitement projetée dans le miroir) sont des éléments de cette construction spéculaire. Nous mettrons alors en rapport les



« images » du narrateur produites par ces jeux de miroirs pour montrer la difficile accession du sujet à l'unité.

Manuele est comme une unité clivée. Sa constitution en tant que sujet est un processus dynamique qui se constitue dans un langage mouvant. Ce langage, qui est marqué par ses résistances, épouse les différents mouvements de sa pensée, les ruptures comme les reprises. Le narrateur se raconte, sur le plan linguistique, au moyen d'une énonciation qui fait voir les traces des conflits pulsionnels et qui, par conséquent, expose un travail de reconstruction qui est toujours en train de se faire<sup>2</sup>. Nous constatons que Manuele, qui est à la recherche d'une reconnaissance identitaire, est porté à répéter les mêmes souvenirs d'enfance et qu'il parvient à avancer même si son énonciation semble parfois tourner en rond. Nos observations concernant l'avènement du sujet dans *Aracoeli* seront donc enrichies par une description des stratégies narratives qui nous donnent l'impression que le narrateur tente difficilement de sortir de son impasse du ressassement. Nous nous questionnerons d'une part sur les indices laissés dans la narration par la compulsion de répétition et d'autre part, sur son travail interprétatif, c'est-à-dire sa façon de nourrir un discours délirant pour soutenir une quête de la mère.

*Aracoeli* est une œuvre fascinante qui fait s'entrechoquer l'innocence de l'enfance avec les drames individuels (conflits familiaux) et collectifs (guerres). Afin de mettre en valeur l'originalité narrative de ce monologue, nous porterons une attention particulière au déploiement de l'intrigue, qui prend la forme d'un mystérieux théorème à résoudre, et nous éviterons de succomber à la tentation de trouver une explication qui prétendrait éclairer toute l'œuvre. De cette manière, nous nous garderons de toute simplification réductrice qui annulerait la richesse des jeux d'intrication ainsi que la beauté de leurs énigmes.

---

<sup>2</sup> Comme le rappelle Julia Kristeva, le sujet narratif se forme au moyen d'un langage pulsionnel et mobile : « Un tel sujet traverse le réseau linguistique et se sert de lui pour indiquer — comme le faisaient une anaphore ou un hiéroglyphe — qu'il ne représente pas un réel posé d'avance et détaché à jamais du procès pulsionnel, mais qu'il expérimente ou pratique le procès objectif en s'immergeant en lui et en émergeant de lui à travers les pulsions. » (Julia Kristeva, « Le sujet en procès », dans *Artaud*, Actes du colloque de Cerisy-La-Salle, Publications du centre culturel de Cerisy-La-Salle, 1973, p. 60-61.)

## CHAPITRE 1

### EN QUÊTE DE LA MÈRE

#### 1.1 Dans le labyrinthe narratif

##### Ruptures spatio-temporelles

Par contre, El Almendral je ne le trouvai sur aucune carte. Mais, en attendant, cet infime point périphérique, ignoré de la géographie, avait fini par devenir l'unique station terrestre qui indiquât une direction à mon corps désorienté. (A, 18-19)

Le monologue se déploie en un bloc compact, sans chapitres, ce qui crée l'effet d'un flux continu de pensées, où tous les temps se côtoient. C'est la raison pour laquelle les histoires de Manuele, qu'elles soient issues du passé, du présent ou projetées au futur, semblent émerger d'un même plan énonciatif. bercé par son invitation au voyage — *Anda niño, anda* —, le narrateur choisit instinctivement El Almendral comme lieu de rendez-vous ultime.

Mais, d'une façon tout à fait absurde, persiste encore en moi le dernier mirage de quelque paradis. Je ne sais où ni quand, j'ai appris que dans la langue espagnole *almendral* signifie amandaie. Et à ce nom, un verger m'accueille un instant au cœur lumineux de la symphonie céruleenne de ses fruits oblongs aux douces amandes blanches. (A, 65)

À la seule évocation du nom d'almendral, le narrateur fait une association entre le nom de la ville et sa signification. Pendant un instant, il ne pense plus aux désagréments de son voyage et se réfugie en pensée dans un magnifique verger d'amandiers<sup>3</sup>. Dans son texte intitulé « Le bon ange de la certitude : à l'origine du sujet et du nom chez Proust », Jacques

---

<sup>3</sup> À plusieurs reprises, Manuele s'inspire de la signification des mots pour imaginer des scènes. C'est le cas pour les mots suivants :

- *Verano* (été) : Le narrateur imagine sa mère en train de fuir son cimetière « à une heure fixe de canicule ». (A, 14)
- *Enthusiasmos* (transport divin) : Il décrit sa sensation d'être guidé par un commandement divin, transmis par sa mère : *Anda niño anda*. (A, 17-18)
- *Almeria* (miroir) : Il apprend qu'*almeria*, en arabe, signifie miroir. Après avoir fait cette découverte, il se met à penser à sa mère, puisqu'il fait une association entre le nom de la ville et un miroir fictif dans lequel il projette une scène d'allaitement fantasmée.



Cardinal décrit l'effet de cratylisme dans la *Recherche du temps perdu* de Proust lorsque le narrateur évoque la ville de Parme : « Nommer a quelque chose de magique, faisant apparaître un monde délimité par le désir tout-puissant du sujet. Il suffit de prononcer les syllabes de quelque nom – formule incantatoire – pour donner à voir un tableau ou voir se déployer l'enchaînement des sensations et des récits qu'il renferme<sup>4</sup>. » On pourrait dire que Manuele, qui construit son désir sur une image que lui inspire le nom de la ville d'El Almendral, est, à l'instar de Marcel, un sujet qui nie « l'arbitraire de la langue, se liant aux noms sur le mode d'une rêverie motivante<sup>5</sup>. »

Dès son départ, Manuele sollicite constamment la figure d'Aracoeli au moyen de ses souvenirs d'enfance. Il la recherche dans le passé et croit aussi pouvoir la retrouver sur le territoire andalou. Il espère en effet que sa mère parviendra, par un quelconque miracle, à renaître de ses cendres et à venir à sa rencontre. Tout son parcours est dicté par cette quête irréalisable.

Parfois — surtout en de certaines solitudes extrêmes — une pulsion désespérée se met à battre chez les vivants, qui les incite à chercher leurs morts non seulement dans le temps, mais dans l'espace aussi. Il y a ceux qui les poursuivent en arrière, dans le passé, et ceux qui, ne sachant plus où aller sans eux, parcourent les lieux, sur une quelconque de leurs pistes possibles. (A, 14-15)

Le texte passe d'une pensée à l'autre sans toujours annoncer les changements de repères spatio-temporels, d'où l'impression de « tout venant » des souvenirs. La narration n'est donc pas déterminée par une succession d'événements dans le temps, mais plutôt par un assemblage disparate d'histoires intimes, provenant de toutes les directions. Divers sauts temporels, marqués par des analepses et des prolepses, sont engendrés. Ces ruptures reflètent la perception temporelle du narrateur qui varie en fonction de ses capacités de remémoration : « C'est un fait — prouvé désormais — que rarement mon temps correspond au temps "normal". Étiré ou comprimé par mes nerfs, il s'allonge ou se contracte selon leurs caprices. » (A, 201) Un autre indice de sa désorientation est que Manuele décrit El Almendral comme l'« extrême point stellaire de la Genèse, qui brise l'horizon des événements pour

<sup>4</sup> Jacques Cardinal, « Le bon ange de la certitude : à l'origine du sujet et du nom chez Proust », « Variations sur l'origine », dans *Protée*, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, vol 28, no 1 (printemps), 2000, p. 81.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 81.

engloutir chacune de [ses] trames dans ses gorges vertigineuses ». (A, 36) Soustraire le discours à la logique chronologique est un procédé narratif qui correspond très bien aux intentions de Manuele : « En cet automne brumeux, depuis quelques jours je suis tenté de suivre ma mie Aracoeli dans toutes les directions de l'espace et du temps, sauf une à laquelle je ne crois pas : le futur. » (A, 15) Le narrateur, qui se place fréquemment dans des situations antérieures, est, d'une part, enclin à les confondre avec les événements du présent (anachronie) et d'autre part, tellement hypnotisé par ses réminiscences qu'il semble parfois perdre tout contact avec la réalité, entre autres avec la notion du temps et de l'espace ambiant. La consommation de drogues, avec un penchant pour les alcools forts, ainsi que le sommeil abusif (des « narcoses », A, 36) sont des habitudes — inculquées à Manuele par un de ses anciens amants, Mariuccio — qui contribuent à cette perte de contrôle en engendrant des délires obscurs et passagers et toutes sortes de rêves étranges.

Il [Mariuccio] m'a laissé en cadeau l'usage des drogues, y compris de celles qu'on dit « dures ». Avant lui, je m'étais limité à l'usage des somnifères ordinaires qu'on achète en pharmacie, comme remède nocturne contre l'insomnie, ou refuge temporaire dans certaines crises extrêmes. Mais avec Mariuccio j'ai appris à pratiquer le sommeil comme gaspillage, grève et sabotage. Et ces dernières années, je les ai brisées et défaites, désertant la fabrique du temps chaque fois que ses rythmes prescrits m'effrayaient, dans leur éternité chiffrée. (A, 80-81)

De plus, Manuele est myope et astigmatique depuis qu'il est petit, puis en vieillissant, il est devenu presbyte. Depuis qu'un médecin lui a annoncé que sa vue était gravement menacée, Manuele a développé la peur de devenir aveugle. Quand il se réveille avant le lever du jour et qu'il est plongé dans l'obscurité, il angoisse jusqu'à ce qu'il parvienne à discerner une forme ou une lumière quelconque autour de lui. Par manque d'initiative et d'argent, il se promène avec de vieilles lunettes inadaptées. Quand il juge qu'il n'y a rien d'intéressant à voir, il les enlève, et les bruits ambiants se dissipent aussitôt. Le monde qu'il perçoit autour de lui est donc constamment flou et informe. « Les objets communs se changent devant [ses] yeux en silhouettes extravagantes et indéchiffrables, qui parfois rappellent des bandes dessinées de science-fiction. » (A, 34) Incommodé par ses tares visuelles, le narrateur est particulièrement nerveux lorsqu'il fait des escales dans des aéroports animés, car il doit réussir à repérer son quai d'embarquement tout en se frayant un chemin dans la foule. Il est aussi souvent pris de panique quand il marche dans des villes où il y a beaucoup de circulation. D'ailleurs, lors d'une scène où Manuele s'apprête à traverser une rue d'Almeria pleine de voitures qu'il

distingue difficilement, l'extrait de chansonnette *Anda niño anda* réapparaît comme une formule d'incantation qui lui dicte le chemin et lui permet de déjouer les accidents.

### **Confusion entre réalité et imagination**

Avec des frontières temporelles et spatiales aussi floues, le monologue dépend d'une voix mal assurée qui s'adapte à une capacité de remémoration limitée et à un degré de lucidité variable. En plus de confondre le passé et le présent, Manuele ne fait pas clairement la distinction entre la réalité et ce qu'il imagine, devenant ainsi inapte à discerner la réalité, sans compter que la vérité sur le sens de son histoire lui échappe tout autant. À ce propos, lorsqu'il repense à sa première maison à Totétaco<sup>6</sup>, celle où il a vécu dans une intimité exclusive avec sa mère, deux versions lui traversent l'esprit. Il conçoit la première dans un souci logique, autrement dit sans l'aide de ses souvenirs d'enfance, et ne retient donc que les suppositions vraisemblables. Quant à la seconde représentation, il l'élabore avec l'intention claire de sonder sa mémoire le plus possible afin d'obtenir des informations plus précises. Le narrateur hésite entre ces deux versions et n'arrive pas à établir celle qui est vraie. Dans un débat à plusieurs voix, il se livre à un questionnement sur l'authenticité de ses souvenirs. Le narrateur s'accuse d'abord de puiser ses souvenirs dans son imagination et non dans sa mémoire, puis, à court d'arguments, il cherche à nier cette possibilité en affirmant qu'« il peut effectivement sembler, parfois, que les souvenirs sont le produit de l'imagination; alors qu'en réalité c'est toujours l'imagination qui est le produit des souvenirs. » (A, 181) Construit-il ses souvenirs à l'aide de son imagination, trompé par ses perceptions? L'imagination lui sert-elle plutôt à interpréter ses souvenirs? En d'autres mots, ses souvenirs sont-ils dignes de foi? Manuele l'ignore et, ne sachant s'il peut se fier à sa mémoire, il a tendance à invalider ses propos, ce qui fait régresser son discours.

---

<sup>6</sup> Lorsqu'il était petit, Manuele entendait « Totétaco » quand les gens disaient le nom de son quartier : Monte Sacro. Le narrateur, en continuant à employer ce terme à la sonorité enfantine pour nommer sa première maison, montre son attachement pour ce lieu. « Totétaco » acquiert, dans le récit, une valeur magique, puisqu'il évoque à lui seul tous les moments de plénitude que le narrateur a vécus auprès de sa mère.



### Travail de reconstitution

Dans ce monologue se constitue un espace de transfert dans lequel l'énonciation se heurte à une résistance que le narrateur soumet peu à peu à une perlaboration. L'énonciation ne se réalise pas dans un but de rétablir une linéarité. Au contraire, le manque de continuité est maintenu tout au long du monologue, de façon à mettre de l'avant la complexité du travail de reconstitution des souvenirs. Le texte ne fournit pas assez de repères pour que nous puissions aisément déterminer le cadre spatio-temporel entourant chaque expérience racontée, ce qui permet de conserver la nature indistincte, partiellement effacée, des réminiscences.

Portons une attention particulière au passage suivant qui met en place un souvenir nébuleux :

Parmi les seuils de mon enfance, il y a un portail d'un style liberty bien vulgaire; par lequel, au-delà d'un jardin étroit orné de statuettes pleines de mignardise, on voit une porte peinte en un jaune pâle au milieu de stucs blancs et encadrée d'une glycine. Ce portail, marqué au sceau de l'interdiction, et maudit, resta pour l'enfant que j'étais, l'entrée du Palais des Mille et Une Nuits. Mais, ce soir, je dois l'abandonner loin derrière moi. (A, 100)<sup>7</sup>

Avant d'en venir à ce passage, le narrateur décrit sa répulsion pour les maisons de prostitution. Ce discours est déclenché par les circonstances entourant son arrivée dans la ville d'Almeria. Après s'être inscrit à l'hôtel, Manuele cherche un endroit tranquille pour satisfaire son envie de boire. Sur la vitrine d'un vieux bar, il aperçoit une affiche qui promet un repas typique : *Paella*. Nostalgique, il réentend la voix de son père qui projetait d'amener sa femme et son fils déguster une vraie paella à Valencia, lorsque la guerre en Espagne aurait cessé. De plus, avant d'entrer dans le bar, Manuele se remémore les paroles d'une vieille chansonnette sur la beauté de Valencia, autrefois fredonnée par la sœur de son père, tante Monda (Raïmonda). À l'intérieur de l'établissement se trouvent seulement quatre clients : deux hommes et deux filles. Manuele commande une paella et un verre de chichón, une liqueur espagnole suggérée par un des clients avec qui il discute un peu. Il écoute distraitemment son interlocuteur, un camionneur enthousiaste de Malaga, lui faire la promotion

---

<sup>7</sup> J'ai souligné et mis en gras les mots qui jouent un rôle important dans le déroulement de l'histoire. Comme nous le montrerons dans l'analyse, ces mots gagnent en importance au moment où ils réapparaissent beaucoup plus loin dans le texte.

d'Almeria et lui parler de ses souvenirs de la guerre civile. Après ce court échange, le narrateur termine son repas en vitesse, puis quitte les lieux.

Sur le chemin du retour, il suppose avec envie que les deux hommes sont repartis avec les deux filles pour coucher avec elles. À défaut d'être lui aussi accompagné, Manuele se dit que derrière les murs des ruelles environnantes se trouvent sûrement les célèbres prostitués des ports, mais envisager cette expérience l'attriste. Il est réticent à l'idée de payer pour un semblant d'amour, car il aurait préféré être « la marchandise plutôt que l'acheteur ». (A, 99) Il ajoute que s'initier à ce type d'aventures lui fait autant horreur que s'il était en présence d'un cadavre<sup>8</sup> couvert d'un drap qu'il n'ose pas soulever de crainte de reconnaître un visage à la fois divin et repoussant. S'ensuit le passage du monologue cité plus haut, dans lequel le narrateur fait, pour la première fois, une vague allusion à un immeuble qui l'a profondément marqué pendant son enfance, sans en expliquer la raison. À la suite de cette brève évocation, il poursuit son récit en commençant à décrire ses aventures, surtout avec les femmes<sup>9</sup>, qui se sont toutes soldées par un terrible échec.

Le mystère, entourant le visage redouté et l'immeuble mentionné par Manuele, est ainsi maintenu pendant près de trois cents pages. Cette référence est d'une certaine façon enterrée par un gros bloc textuel qui constitue en fait un parcours de transition, au cours duquel Manuele expose ses déceptions amoureuses, ses expériences affectives et sexuelles infructueuses, ses fantasmes et ses drames familiaux. Cet espace de témoignage, réservé aux histoires intimes, amène le narrateur à réfléchir sur son manque d'habiletés sociales et à faire des parallèles avec certaines lacunes laissées par sa mère, ce qui met graduellement en lumière le rôle qu'elle a joué dans sa vie.

---

<sup>8</sup> Il y aura un bref retour de ce signe (« cadavre ») en rêve à la p. 154, puis aux p. 440-441. Nous y reviendrons plus tard.

<sup>9</sup> Nous faisons référence ici à ses aventures avec la fille de la plage de Ligurie, la prostituée de Turin présentée par un ami sicilien et le petit Pennati auprès de qui Manuele mime le rôle d'une mère qui dort avec son fils. (A, 100-146)



Il est toutefois possible de reconnaître le retour du souvenir de l'immeuble en question lorsque Manuele y fait une deuxième fois référence, en insistant sur les mêmes éléments décoratifs : « style liberty », « porte jaune » et « glycine ».

Ce devait être, en réalité, un pavillon assez ordinaire, encore que « distingué »; dans lequel s'exhibait, je crois, cette manière bourgeoisement pompeuse — à la fois mièvre et lourde — qui fut jadis à la mode, au début du siècle, et que, dans les familles, l'on qualifiait génériquement de « style liberty ». Si ce n'est qu'en l'occurrence, comme en d'autres cas d'ailleurs, il devait s'agir plutôt d'un genre hybride, où se combinaient des « styles » faux et disparates, selon un idéal esthétique approximatif. La quinta, du reste, apparaissait en partie cachée par une haute enceinte de pierre et de fer, d'où pendaient de vieilles plantes grimpantes : si bien que, sur le moment, il ne me fut possible que d'en observer la tourelle supérieure avec une fenêtre bilobée entourée de fresques décoratives. Au-dessus de l'enceinte, une ou deux touffes de palmes. Et, au-delà de la grille de fer battu (à volutes et motifs floraux, avec quelques frises couleur or) une porte jaune au sommet d'un petit escalier sinueux, dans des cascades de glycines. Toutes choses de peu d'éclat, et telles qu'on en rencontrait facilement, même dans notre quartier; mais pour moi, infesté de l'habituel bacille visionnaire, la fameuse *quinta*, dès lors promise au mythe, se changea en une fantasmagorie. Je crus, même, par une hallucination auditive, percevoir de l'intérieur de ces murs la voix d'une vieille criant : « Cielina! Cielina! Cielina! » avec un timbre de hautbois alto. (A, 389-390)

Nous pouvons remarquer une différence majeure dans le deuxième extrait : le narrateur parvient à fournir plus de détails sur les lieux et à retrouver enfin les noms qui lui sont associés, celui de la mère vénérée : « Cielina<sup>10</sup> », ainsi que celui du bâtiment qui, nous l'apprenons seulement plus loin dans le roman, est en fait un manoir converti en maison de prostitution : « la *quinta* ». Le surgissement des noms<sup>11</sup> témoigne d'un certain cheminement dans le monologue. Les souvenirs, à l'instar de celui de la *quinta*, même après avoir été restitués, gardent un côté évasif, et cette particularité traduit tout à fait l'insuffisance mémorielle que Manuele tente en vain de dépasser. Par conséquent, la logique temporelle de l'œuvre est surtout basée sur les tentatives de reconstitution du personnage, c'est-à-dire sur

<sup>10</sup> Nous verrons plus loin qu'il s'agit en fait d'un surnom qui désigne la mère.

<sup>11</sup> Dans son texte « Traces et chair », François Gantheret écrit que « de façon permanente et latente, des signifiants engagés dans notre pensée consciente sont ainsi habités de présence inaperçue, une poésie en puissance nous occupe, en attente de surgissement. » (François Gantheret, « Traces et chair », dans *Nouvelle revue de psychanalyse*; « L'inachèvement », Paris, Gallimard, no 50, 1994, p. 72) Il met de l'avant la nécessité d'un changement de point de vue pour que soit possible l'apparition de ces signifiants cachés. À travers son monologue, Manuele déploie le souvenir d'Aracoeli en une multitude de figures. Dans l'analyse de ces figures de la mère, nous montrerons dans quelles circonstances ce travail de reconstitution permet d'opérer une transformation de son regard sur son passé familial.

un travail d'introspection qui consiste à trouver le sens des souvenirs reconstruits par une mémoire lacunaire. On se rappellera que dans son texte intitulé « Réquichot et son corps », Roland Barthes fait un rapprochement intéressant entre la démarche artistique de Réquichot et la cure analytique en expliquant que ces deux pratiques sont « infinies », c'est-à-dire « interminables » : « la mesure de l'œuvre ne réside plus dans sa finalité (le produit fini qu'elle constitue), mais dans le travail qu'elle expose (la production dans laquelle elle veut entraîner son lecteur) : au fur et à mesure que l'œuvre se fait (et se lit), sa fin se transforme<sup>12</sup>. » De la même façon, le roman de Morante est inachevé puisque son déroulement repose sur une reconstruction qui est toujours en train de se faire.

Le monologue se déroule à deux niveaux énonciatifs qui sont rattachés à des temps différents : la trame du voyage (présent) et l'enchaînement des souvenirs d'enfance (passé). La frontière entre ces deux paliers d'énonciation est très mince, étant donné qu'ils semblent s'entrecroiser arbitrairement dans la pensée du narrateur. Manuele s'égare dans ses pensées, absorbé par des souvenirs reconstruits de façon incomplète, comme le démontrent la tentative de reconstitution de Totétaco et l'exemple de la *quinta*, ce qui rend la progression de son récit difficile à suivre. Par ailleurs, nous savons que le personnage veut revoir sa mère en entamant un voyage à rebours qui déclenche un processus de remémoration. Ce désir engendre chez lui une confusion entre la réalité et l'imagination, étant donné qu'il erre sur le territoire à la recherche d'un fantôme. Même ses sens ne lui garantissent pas un rapport fiable à la réalité, puisqu'il boit beaucoup d'alcool, qu'il sombre souvent dans un sommeil agité et qu'il éprouve des troubles de la vision.

### **Travail de liaison-déliation**

Le roman est composé d'un ensemble de fragments qui superpose les épisodes de voyage, les souvenirs d'enfance, les récits des premières expériences sexuelles, les rêves et les réflexions sur la vie, la mort, l'amour et la temporalité. Outre son aspect chargé, la narration est marquée par une dynamique particulière qui provient d'un mouvement apparemment désordonné et inaccompli. Nous nous demandons comment un monologue

<sup>12</sup> Roland Barthes, « Réquichot et son corps », dans *L'obvie et l'obtus : Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 207.



aussi fissuré peut arriver à tenir en place et avancer suivant un rythme aussi hésitant. En effet, les résistances du narrateur ainsi que sa langueur donnent souvent l'impression que la situation narrative se dégrade et n'évolue pas, alors que la nécessité de poursuivre, qui prolonge l'existence des souvenirs, crée une illusion de continuité et d'avancement. Dès que nous croyons que le narrateur avance (« progresse »), il revient sur ses pas et repart de nouveau en reformulant ses souvenirs pour revenir encore sur ses pas. Ce mouvement de l'écriture rappelle les remarques de Freud sur le mouvement des pulsions : « il y a une sorte de rythme-hésitation [...]; un groupe de pulsions s'élance vers l'avant afin d'atteindre le plus tôt possible le but final de la vie, l'autre, à un moment donné de ce parcours, se hâte vers l'arrière pour recommencer ce même parcours, en partant d'un certain point, et en allonger ainsi la durée<sup>13</sup> ». L'intrication des pulsions de mort (Thanatos) et des pulsions de vie (Eros) engendre une suite de représentations qui n'arrêtent pas de se nouer et de se dénouer. Le mouvement de l'œuvre dans son ensemble est caractérisé par la mise en jeu d'un travail de liaison (avancées narratives) et de déliaison (retours en arrière et reprises) qui crée, dans le récit de Morante, un effet d'aller-retour constant. La tension qui résulte de ce travail de liaison-déliaison est ce qui commande le monologue. Dans les termes de Julia Kristeva, « le procès de la signifiante est précisément le va-et-vient entre la mobilité et la résistance : le rejet lui-même pesant, écartant sa stase signifiante. C'est leur lutte qui assure la vie et le texte<sup>14</sup> ». Dans *Aracoeli*, le mouvement de l'écriture fait du texte une sorte de rébus, dont les matériaux textuels sont à déchiffrer, selon leur statut et leurs fonctions de représentation (souvenirs d'enfance, rêves ou fantasmes) et selon leurs déploiement et retours dans le récit.

Le discours est marqué d'un grand nombre de retours en arrière laissés en suspens. Il est possible de constater un effet de parallélisme entre ces séquences, c'est-à-dire que le récit contient des éléments référentiels qui gagnent en importance parce qu'ils reviennent continuellement. Au début du roman, par exemple, le narrateur raconte brièvement trois événements du passé : la dernière visite faite à son père dans le quartier de Tiburtino, les dernières retrouvailles avec tante Monda qui, à cette occasion, a essayé un chapeau de

---

<sup>13</sup> Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, 2001 [1920], p. 85.

<sup>14</sup> Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 82.

soubrette nouvellement acheté, puis la dernière visite faite avec sa mère de la laide église du Corso Italia. (A, 31) Peu d'informations sont fournies, juste quelques détails exposés comme des retours en arrière, souvenirs suspendus. À la fin du roman, les trois scènes en question sont décrites de nouveau mais avec beaucoup plus de précision. Puisqu'elles ressurgissent à la fin d'un long enchaînement de souvenirs infantiles, elles sont alors éclairées par l'histoire reconstituée et semblent revenir pour révéler enfin leur sens. Le monologue, à l'aspect changeant et labile, fonctionne à partir de la mémoire défaillante du narrateur qui procède par associations de pensées pour créer un réseau de représentations qui évoquent la dégradation de la relation mère-fils et la mort de la mère. Cette situation se reflète dans le monologue par un flux d'idées décousues (suite de plans chaotiques) :

Toujours les produits de ma tête en désordre; où la sotte mécréance se pétrir avec des croyances superstitieuses; et les visions opposées se superposent; et, dans les souvenirs (authentiques? apocryphes?) une impression claire et minutieuse, propre au documentaire et au traité, succède à des séquences floues, trop exposées et tronquées. (A, 66)

Manuele a tendance à ressasser des souvenirs du passé qui gravitent autour d'un drame personnel et n'envisage donc pas le futur comme une occasion d'avancer et de se construire un avenir.

#### **Aracoeli : une puissance symbolique**

Telle une file de soupirants acharnés, je suis Aracoeli : pierreuse enchanteresse et multiforme [...] Bergère. Hidalga. Sainte. Prostituée. Morte. Immortelle. Victime. Despote. Poupée. Esclave. Mère. Fille. Danseuse. (A, 191)

Pendant son voyage, Manuele tente de se rapprocher de sa mère morte en reconstituant des souvenirs d'enfance qui exposent diverses facettes d'elle. « Comme dans l'Opéra japonais, où le drame alterne avec la farce » (A, 215), l'histoire de sa famille est présentée dans une alternance entre les moments heureux et les épreuves. Au début du monologue, Manuele fait davantage une présentation globale de sa famille. Il n'accorde pas encore beaucoup de place à Aracoeli. Quand il parle d'elle, il décrit les particularités de son apparence à la fois sauvage et enfantine et expose ce qu'il connaît de sa culture andalouse. Le narrateur explique aussi son objectif de voyage qui est de retrouver sa mère. Quant à leur



relation, bien que Manuele décrive au départ Aracoeli comme une mère aimante et attentive à ses besoins de nourrisson, il mentionne qu'il a été abandonné par elle et que c'est pour cette raison qu'il ressent une carence affective depuis son enfance<sup>15</sup>. Les circonstances de la rupture mère-fils ne sont toutefois pas spécifiées à ce stade-ci. En projetant le théâtre de sa famille au moyen d'une vision d'ensemble, Manuele expose les interactions entre les différents membres de la maisonnée. Nous verrons que, à partir de cette trame narrative, le narrateur va progressivement resserrer le cadre autour de sa mère. Il sera ainsi amené à se remémorer l'évolution de la place d'Aracoeli au sein du foyer et à en rapporter toutes les étapes en détail.

Au moyen de ses souvenirs, Manuele déploie le souvenir d'Aracoeli en un large éventail de représentations qui, ensemble, forment une sorte de portrait mosaïque, comme s'il s'agissait d'une tentative de l'appréhender enfin comme un tout, comme une « unicité irremplaçable ». (A, 24) D'ailleurs, le narrateur se demande si son voyage ne représente pas une tentative de se détacher d'elle. Porter une attention particulière à cette évolution du personnage d'Aracoeli nous a permis de repérer et de nommer les différentes figures de la mère qui ponctuent le récit. Cette opération de lecture nous a permis de constater que les figures qui dominent la première moitié de l'œuvre sont plutôt positives : mère andalouse, aimante, amoureuse et membre de la haute société, tandis que les figures qui sont mises de l'avant dans la seconde moitié sont davantage associées au malheur : mère endeuillée, haineuse, prostituée, folle, malade, morte et mère-fantôme. Étant donné que ce monologue n'est pas découpé en chapitres, notre travail consiste à subdiviser le roman en nous servant des figures de la mère comme points de repère. Nous verrons que cette démarche nous permettra de présenter et de dépeindre les figures dans leur ordre d'apparition et de faire ressortir les passages qui jouent un rôle de transition d'une figure à l'autre. Mais, comme il ne s'agit pas d'une œuvre linéaire et que les figures ont tendance à s'entrecroiser, nous essaierons de les exposer dans un ordre qui respecte le plus les mouvements de pensées du

---

<sup>15</sup> Quand le narrateur repense au désamour de sa mère, il a tendance à construire une suite d'histoires qui éclaire le manque d'amour qu'il ressent depuis qu'il est petit : la légende du tailleur immortel, sa liaison avec Mariuccio et la berceuse du Croque-mitaine. (A, 71-82) « La perte de l'objet d'amour est une occasion privilégiée de faire valoir et apparaître l'ambivalence des relations d'amour. » (Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », dans *Métapsychologie*, Paris, Éditions Gallimard, 1968 [1915], p. 160)



narrateur. Donc, chaque figure sera présentée au moment où elle apparaîtra une première fois dans l'histoire, de façon claire et non sous la forme d'une allusion énigmatique. Le rythme complexe de l'énonciation, qui résulte des mouvements saccadés de va-et-vient entre les figures (rythme pulsionnel du récit), fera également l'objet d'une description détaillée.

### **Portrait familial : du bonheur au drame**

Très tôt dans le récit, nous comprenons que Manuele demeure fortement touché par la perte de sa mère, puisqu'il se compare à un animal bâtard qui, rejeté par ses pairs et abandonné loin de sa famille, essaie désespérément de revenir vers son lieu d'origine, d'où l'idée du voyage. Au début du monologue, un des sujets abordés par le narrateur est l'écart social important entre ses parents. Son père, Eugenio, Italien du Piémont, appartenait à une classe plus élevée, celle des militaires marins, tandis que sa mère, une villageoise andalouse, ne côtoyait pas la haute société ni ne descendait d'une lignée d'élite. D'un côté, leur union était critiquée par la Marine Royale Italienne et de l'autre, elle était vécue comme un tabou au sein de la famille du côté paternel. Le fait qu'Aracoeli ne provienne pas d'une famille distinguée suscitait des commérages dans la demeure entre les proches, les domestiques et les voisins. Malgré les divergences d'opinion que cette inégalité occasionnait, tous les choix personnels du père, dont sa relation morganatique et controversée, étaient acceptés sans protestation, puisqu'il représentait une figure d'autorité imposante. Il était réputé pour ses exploits professionnels et sa beauté virile. D'ailleurs, dans le roman, Manuele fait fréquemment ressortir les qualités d'Eugenio pour faire valoir ses mérites en tant qu'officier de la Marine et humble époux. Pour ce faire, le narrateur fait rayonner la figure paternelle en la décrivant avec des mots qui évoquent la lumière solaire. Manuele cite Zaïra, la gouvernante de la maison, qui disait que l'apparence physique d'Eugenio « faisait lumière » (A, 60) et qui affirmait aussi, lorsqu'il rendait visite à sa famille après une longue absence, que c'était comme « quand entre le soleil » (A, 64). Manuele ajoute que les cheveux de son père étaient « d'une blondeur saine et solaire » (A, 60), que ses yeux « s'ornaient de cils courts et denses d'or cuivré qui leur faisaient tout autour un petit feu d'étincelles » (A, 60) et que ses dents étaient d'une « blancheur lumineuse » (A, 61). Mais, un peu plus loin, le narrateur montre un côté plus sombre de la réalité. Il mentionne que son

père s'est marié en évitant de choisir entre son travail et sa femme et que plus tard, il a été forcé de revoir ses priorités<sup>16</sup>.

Et c'est là [épisode du mariage] que commence — je crois — le premier terrible conflit de sa vie, entre son devoir sacré envers l'amour, et son autre devoir — tout aussi sacré — envers la Marine Royale Italienne. Mais il résolut de se jeter, sans choisir ni trahir, dans la lice ouverte du destin. (A, 69)

En raison de sa situation sociale singulière, Aracoeli se retenait de faire des allusions à son passé en Andalousie en présence de sa belle-famille, sachant que ce serait mal reçu. Et si elle laissait échapper des propos sur son territoire natal, elle freinait aussitôt son élan, de peur d'être méprisée. Elle avait honte de ses racines et pourtant, elle se taisait aussi par désir de protéger son héritage familial. Tirillée entre la gêne et l'orgueil, elle cessait de relater ses histoires, puis affichait une « mauvaise humeur défensive » (A, 10). Son garçon était la seule personne à qui elle osait partager des souvenirs de sa culture originaire : les merveilles de son village, l'ensemble de ses chansonnettes espagnoles et quelques anecdotes sur sa famille, ses animaux et son voisinage. Manuele se considérait fièrement comme l'unique dépositaire de ses confidences.

Bénéficiant d'une discrétion, qui lui était manifestée en vertu du prestige de son époux, Aracoeli se familiarisait avec sa nouvelle vie dans un climat où tous s'abstenaient de lui faire des remarques contrariantes sur son passé mystérieux. Par moments, son fils saisissait tout de même des bribes de conversations de cuisine qui lui permettaient de déduire qu'elle n'était pas une « vraie dame ». Il réalisait donc qu'elle n'appartenait pas à un cercle social honorable selon les critères de sa parenté italienne : « D'autre fois, pour communiquer que telle dame ne venait pas d'une famille distinguée, elle [Raïmonda] déplorait, en levant les yeux au ciel : ELLE NE NAÎT PAS. Or, d'après ce lexique de tante Monda, ma mère, précisément, ne naissait pas [...] » (A, 44). En réaction à ces préjugés, il préférait la défendre en s'efforçant d'ignorer les commentaires entendus, puis gardait pour lui seul les histoires qu'elle lui transmettait, car elles constituaient à ses yeux un trésor exotique à sauvegarder. Maintenir l'ignorance par rapport à la préhistoire de sa mère est donc, depuis son enfance, un moyen de

<sup>16</sup> Le déroulement du monologue nous confirme que, plus d'une fois, Eugenio a vécu des déchirements entre sa fidélité envers la Marine et son devoir à l'égard d'Aracoeli. (A, 312, 315-316, 323)



se représenter Aracoeli dans une multitude de légendes inventées, créant ainsi, de façon volontaire, un écran entre la réalité et lui : « L'obligation mystérieuse qui, chez nous, imposait la plus grande réserve sur mes ascendances maternelles, s'offrait à mon enfance comme une base de vols possibles vers des nids légendaires. » (A, 43)

Le narrateur appréciait énormément son rôle de confident, puisqu'il savait très bien qu'il profitait d'un rare privilège. Une grande partie de son monologue est consacrée aux histoires qui lui viennent de sa mère. Manuele reprend les propos qu'elle lui tenait, afin de présenter les membres de sa famille andalouse et surtout, les prouesses et la beauté de son oncle Manuel, figure qu'Aracoeli estimait tellement qu'il a décidé, sans avoir fait sa connaissance — il n'aura malheureusement jamais la chance de le rencontrer —, de le désigner comme son héros de jeunesse. Au cours de son enfance, Manuele a recueilli diverses informations sur ses origines qui lui sont parvenues sous différentes formes : les témoignages d'Aracoeli, des suppositions nourries par sa propre imagination et des fragments de discussions captés au hasard, la plupart du temps des nouvelles provenant de tante Monda et de Zaïra, le tout formant un « mélange d'Histoire et de légende » (A, 71).

Sa connaissance des événements familiaux est donc assez restreinte, et le compte-rendu qu'il en fait n'est pas toujours juste, puisqu'il se permet de combler les lacunes dans ses souvenirs, en ajoutant à ses reconstitutions des éléments qui relèvent davantage de la libre interprétation et du fantasme que de la réalité. Le narrateur n'est pas en mesure d'appuyer tout ce qu'il avance, car beaucoup de renseignements lui échappent ou ne lui ont peut-être jamais été communiqués. De plus, lorsqu'il était petit, il avait une imagination très fertile, alors il est probable qu'il ait exagéré ou déformé certaines vérités assez banales. Manuele affirme lui-même que « l'imagination enfantine ne peut s'imaginer un secret qui ne soit drapé de ténèbres ou cerné de splendeurs; menacées quant à elles de déchoir à peine le mystère affronte la lumière. » (A, 11). Par conséquent, il ne rassemble pas dans son récit que des faits vérifiables. Son discours ne se limite pas à un travail de compilation et de documentation qui se voudrait objectif. Au contraire, Manuele, qui affirme ne pas être imprégné d'un esprit empirique, coud entre elles beaucoup d'informations inventées autour de ses souvenirs incomplets en faisant appel à son imagination et à son intuition. Il lui arrive en fait de créer



des scénarios qui laissent transparaître ses sentiments à l'égard des membres de sa famille<sup>17</sup>, c'est-à-dire des trames qui nous permettent de soupçonner les types de rapports qu'il entretenait avec eux et leurs répercussions sur l'enfant qu'il était, ainsi que sur son développement ultérieur, à l'âge adulte.

Un des exemples les plus révélateurs à ce sujet est la description que Manuele fait de la rencontre amoureuse et du mariage de ses parents. Étant donné qu'il n'était présent à aucun de ces événements, il décide de les dépeindre en s'inspirant de magnifiques images de cartes postales d'Almeria que sa famille a conservées pendant plusieurs années. Il s'agit de la correspondance que son oncle Manuel envoyait à Aracoeli pour lui donner des nouvelles de sa parenté en Andalousie. À partir des représentations des cartes postales, le narrateur, qui, manifestement, n'a jamais douté de l'amour entre ses parents, imagine leur rencontre, un coup de foudre selon lui, et leurs noces comme de grands moments de complicité et de bonheur, et ce, malgré les obstacles qu'Aracoeli et Eugenio ont sûrement dû surmonter pour faire approuver leur relation. Manuele sait que ses parents se sont en fait mariés presque en secret devant quelques témoins seulement, mais il préfère laisser libre cours à son imagination. Au passage, il mentionne que son père et sa mère ont vécu un amour clandestin durant cinq années et qu'il a d'ailleurs été conçu avant leur mariage. Les premières années de son existence, il les a passées auprès d'Aracoeli uniquement, élevé en cachette dans leur premier deux-pièces à Totétaco. Il n'a fait la connaissance de son père qu'après son transfert dans la nouvelle maison légitime des Hauts Quartiers, vers l'âge de quatre ans.

---

<sup>17</sup> À la fin du roman, Manuele raconte les dernières rencontres qu'il a eues avec chacun des membres de sa famille, ce qui permet de montrer leur évolution respective et de créer un effet de retour et de boucle.

## 1.2 Retournement et reconstructions

### Héritage charnel et pudeur

Avec ses premières cantilènes chantées près de mon berceau (qui furent, en réalité, le premier langage humain que j'entendis) elle accompagne invariablement, en ces « souvenirs apocryphes », le geste de me donner le sein ou de me bercer. (A, 24)

Plus le récit avance, plus le narrateur repense à ses premières années de vie à Totétaco auxquelles il associe plusieurs souvenirs agréables. À cette époque-là, il ignorait tout de la relation interdite de ses parents. Ne sachant même pas qu'il avait un père et que les pères étaient nécessaires, il vivait dans une quiétude heureuse avec Aracoeli. Seule la présence de sa mère était une condition essentielle à son bien-être. En repensant à leur relation exclusive, Manuele est porté à faire ressortir des scènes empreintes d'une grande sensualité : Aracoeli qui le fait sauter dans les airs en lui chantant des comptines les soirs de pleine lune, qui vante la beauté de chaque partie de son corps, qui souligne avec fierté la ressemblance entre ses traits et ceux de son oncle Manuel, qui le chatouille en riant, qui lui donne tendrement le sein ou qui le berce affectueusement. C'est auprès de sa mère que Manuele a découvert pour la première fois les plaisirs associés aux sens. Il se revoit écouter sa voix envoûtante, « avec sa tendre saveur de gorge et de salive » (A, 19), goûter et humer sa peau « qui sentait bon la prune fraîche » (A, 19), percevoir son souffle « encore enfantin » (A, 19), boire son lait, à la saveur « melliflue, tiède, comme celle de la noix de coco tropicale à peine détachée du palmier » (A, 23) et sentir le claquement de ses baisers.

Dans son rapport à son propre corps, Aracoeli faisait preuve d'une attitude plutôt chaste. Manuele la décrit comme une mère aimante qui lui prodiguait ses soins avec beaucoup de tendresse, mais aussi avec une certaine retenue pudique. Il a toujours trouvé que le corps de sa mère émanait quelque chose de virginal : « Même après avoir accouché de moi, son corps se gardait presque virginal, offrant ces angularités enfantines, et les mouvements soupçonneux et maladroits de l'animal transplanté. » (A, 24) Malgré leur proximité, elle tenait à ne pas trop dévoiler son corps, et Manuele ressentait sa gêne dans la délicatesse de ses gestes. En plus de répondre aux besoins essentiels de son enfant, Aracoeli se consacrait pleinement à son éducation. À Totétaco, elle n'était pas aussi récalcitrante à l'idée de s'ouvrir



sur son passé. Donc, à plusieurs reprises, il lui est arrivé de divertir Manuele avec ses histoires d'Andalousie et ses chansonnettes espagnoles, mais elle ne lui transmettait pas que les traditions de son pays. Soucieuse de l'élever convenablement, elle insistait sur l'importance de s'intéresser à la culture italienne. Le soir, après les jeux, elle s'appliquait à apprendre l'italien pour faciliter son intégration et celle de son fils avec qui elle perfectionnait son vocabulaire et sa prononciation. Coupés de la société, ils avaient créé leur propre monde ludique et poétique, dont ils étaient le centre.

### **Mobilisation d'une défense contre Aracoeli**

Et à quel jeu jouait-on : renier une infâme femelle  
dans l'acte même où tel un martyr, on jette à ses  
pieds sa propre vie? (A, 41)

En route vers l'Andalousie, Manuele fouille dans sa mémoire, revient en arrière et retrace les épisodes familiaux les plus marquants. Il essaie même de remonter jusqu'à ses premiers souvenirs; se questionnant sur l'âge à partir duquel on peut garder des souvenirs toute la vie. Il construit ainsi une sorte de tableau-collage familial avec différentes scènes du quotidien. Par contre, la représentation qui en résulte n'est pas du tout homogène. Nous constatons que les pensées du personnage ne sont pas toutes énoncées avec le même degré de transparence, car les informations ne sont pas toujours complètes et que l'ordre dans lequel ses pensées se manifestent est dicté par un mécanisme d'association qui provoque des interruptions dans son discours. La narration bascule souvent des chroniques de voyage à la reconstitution de souvenirs d'enfance et vice-versa, puis entre ces deux types de récit surgissent parfois des remarques qui se distinguent du reste du discours par leur ton particulièrement dramatique et accusateur et leur caractère succinct, puisque ce sont des passages énigmatiques qui évoquent beaucoup de choses mais en peu de mots. Autrement dit, le brassage des souvenirs fait remonter des offenses du passé et rouvre des blessures qui suscitent des reproches adressés à la mère.

À travers ces reproches, Manuele affirme qu'il en veut à sa mère parce qu'elle l'a délaissé et qu'elle a cessé de lui témoigner un amour inconditionnel. Nous comprenons donc qu'il y a eu un moment où Aracoeli a arrêté de lui manifester des tendresses maternelles et que Manuele en ressent encore les impacts. Au début du monologue, les souffrances du



personnage ainsi que les raisons de sa quête sont particulièrement floues. Le narrateur construit des souvenirs apocryphes de sa mère et l'imagine en train de lui chanter des cantilènes en lui donnant le sein ou en le berçant. Il est alors persuadé qu'il entend vraiment sa voix et que sa mère s'adresse à lui en espagnol, comme dans les premiers temps. Mais, étant donné qu'il ne parvient pas à la comprendre, il se met à interpréter son bredouillement comme un mystérieux avertissement qu'elle n'arrive pas à prononcer. Incapable d'identifier son trouble, Manuele croit qu'il souffre peut-être de « l'anamnèse posthume d'un mal sans nom, qui continue à [le] miner depuis qu'[il est] né. » (A, 25) Nous remarquons qu'en se livrant à un travail d'introspection, le narrateur réfléchit de plus en plus à son désir de guérir de son manque d'amour maternel. À ce propos, à son arrivée à l'aéroport de Madrid, le narrateur, qui repense à la conduite de sa mère, cherche à comprendre les raisons qui l'ont poussé à partir et se demande si son voyage est une tentative d'aller au bout de son deuil, c'est-à-dire une façon de se libérer de son affliction :

En réalité — depuis qu'Aracoeli a tranché net jusqu'aux racines mon enfance — ce pourrait être un acte de volonté de ma part (à moi-même inavoué) qui m'a poussé à éviter comme une voix de sirène notre première langue d'amour. Et cette inaptitude idiote pour l'espagnol ne serait qu'un expédient, dans ma guerre désespérée contre Aracoeli. D'ailleurs, je me demande si, par ce voyage, sous le prétexte fou de retrouver Aracoeli, je ne veux pas plutôt tenter une ultime, hasardeuse thérapie pour me guérir d'elle. (A, 40)

Dans cet extrait, Manuele pense que son incapacité à parler l'espagnol, sa langue natale qu'il maîtrisait pourtant bien, est peut-être liée à un désir de rejeter Aracoeli à son tour. Puisqu'il associe l'espagnol à une période heureuse mais révolue de son enfance, celle des jeux et des chansonnettes, il croit avoir essayé de couper les liens avec sa mère en se forçant à oublier leur premier langage d'amour, renonçant ainsi à une partie de l'héritage culturel qu'elle lui a laissé. Les raisons de ce ressentiment contre Aracoeli demeurent mystérieuses. Le drame principal sur lequel le monologue repose n'est pas encore mis en avant-plan, alors il n'est pas possible de saisir sur le coup toute l'ampleur des propos du narrateur. Le psychanalyste François Gantheret définit après Freud la tâche de l'analyste qui, en écoutant attentivement le discours inachevé et répétitif de l'analysant, doit prêter attention aux différents indices langagiers qui pourraient lui permettre de « construi[re] ce qui a été

oublié<sup>18</sup> ». Dans *Aracoeli*, les allusions de Manuele à sa rancune envers sa mère sont, pour reprendre les termes de Gantheret, des « trace[s] du passé dans l'actualité de ses mots<sup>19</sup> », qui nous permettent d'anticiper un drame à l'horizon mais pas d'en connaître la nature exacte. Ce manque de clarté nous donne l'impression que le narrateur ne peut directement affronter son passé, autrement dit qu'il est incapable d'énoncer son drame personnel d'une seule traite, sans censure ni refoulement. Ainsi, chaque fois que le narrateur fait allusion à ses souffrances causées par sa mère, il ajoute quelques informations à des propos ressassés, mais sans tout révéler, comme s'il éprouvait constamment le besoin de neutraliser une partie de son histoire pour l'appréhender graduellement.

Avant d'arriver à Almeria, Manuele était en train d'imaginer, à partir des cartes postales de son oncle, les noces de ses parents suivies de leur départ d'Espagne. Une fois à l'aéroport, le narrateur s'est senti terriblement seul, sans famille ni amis. Personne ne l'attendait, alors qu'autour de lui, les rires, les appels chaleureux et les étreintes de bienvenue se multipliaient. Au milieu de toutes ces retrouvailles heureuses, Manuele a perçu un son familier qui a instantanément provoqué un immense sentiment de jalousie chez lui : le claquement des baisers qui étaient aussi bruyants et passionnés que ceux d'*Aracoeli*. Le personnage s'est empressé de s'éloigner de ce point de réunion, puis, en guise de défense contre sa nostalgie de l'amour maternel, il a voulu rejeter son désir d'être aimé en se réfugiant dans la « HAINE ». La répétition du terme « HAINE » et l'emploi des majuscules (comme si « HAINE » était crié dans sa tête) mettent en évidence sa révolte contre sa condition d'orphelin, mais les événements entourant la séparation entre sa mère et lui ne sont toujours pas dévoilés.

Le chœur amoureux des baisers a noué mes nerfs d'un accès de haine. HAINE, eh oui! comme si je ne savais pas que le mot juste, ici, serait en vérité ENVIE! Et pour repousser une envie impossible, la seule arme possible est une HAINE totale. Mon ultime défense, et mon secours. (A, 72)

---

<sup>18</sup> François Gantheret, *op.cit.*, p. 69.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 74.



Dans sa préface des *Essais critiques*, Roland Barthes se questionne sur la pratique de l'écriture ainsi que sur les notions du temps et du signe.

Le sens d'une œuvre (d'un texte) ne peut se faire seul ; l'auteur ne produit jamais que des présomptions de sens, des formes, si l'on veut, et c'est le monde qui les remplit. Tous les textes qui sont donnés ici sont comme les maillons d'une chaîne de sens, mais cette chaîne est flottante. Qui pourrait la fixer, lui donner un signifié sûr ? Le temps peut-être [...] <sup>20</sup>.

Roland Barthes explique que les écrivains, qui ressentent la nécessité d'utiliser un langage indirect, à la fois obstiné et détourné, pour désigner le monde avec plus de justesse, emploient un certain nombre de techniques d'écriture. Parmi ces techniques, il y a la réticence qui « permet de retenir le sens pour mieux le laisser fuser dans les directions ouvertes <sup>21</sup> ». Dans le roman de Morante, on constate que la narration est caractérisée par ce type de réticence. Pendant que Manuele expose son passé familial, il fait quelques allusions à la dégradation de sa relation avec Aracoeli, mais il n'entre pas dans les détails. Comme il ne fait qu'effleurer le sujet, ce n'est pas suffisant pour tirer des conclusions. L'intrigue demeure imprécise. Jusque-là, son enfance peut paraître plutôt tranquille et normale, voire heureuse. En arrière-plan, Manuele n'omet pas les cancans engendrés par l'inégalité sociale entre ses parents, mais son admiration pour son père ainsi que l'ensemble des plaisirs enfantins partagés avec sa mère contribuent à embellir le portrait familial. Il n'en demeure pas moins qu'Aracoeli a eu à s'adapter à un mode de vie plus distingué et que cette étape lui a apporté certaines joies mais aussi son lot de difficultés. Manuele a été témoin des efforts fournis par sa mère pour se conformer à son nouveau milieu social. Le déménagement, dans la demeure des Hauts Quartiers, marque l'entrée d'Aracoeli dans la haute classe sociale, à laquelle appartenait son mari. Cette ascension sociale semblait, à première vue, lui assurer une vie épanouissante et prometteuse.

Les premiers temps après le déménagement, étant donné qu'Eugenio devait souvent s'absenter pour ses obligations professionnelles, Manuele, qui ne fréquentait pas encore l'école maternelle — à la demande d'Aracoeli qui ne voulait pas se retrouver seule —, passait beaucoup de temps avec sa mère dans leur nouvelle résidence, comme à l'époque de

<sup>20</sup> Roland Barthes, « Préface », dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 9.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 15.



Totétaco. Toutefois, les retours d'Eugenio étaient des moments attendus avec hâte. Chaque fois qu'il avait un moment de libre, le Commandant en profitait pour faire des visites surprises à sa famille, ce qui plongeait toute la maisonnée dans une ambiance de fête. Manuele se souvient de l'amour que ses parents se témoignaient timidement mais avec sincérité lors de ces retrouvailles : « Mais lorsque ma mère et lui s'enlaçaient, serrés fort dans l'étreinte de la bienvenue, leur amour jaillissait de leur gêne en un battement d'aile qui faisait trembler la lumière. » (A, 64)

En raison de sa situation sociale qui faisait d'elle une parvenue, Aracoeli éprouvait un grand malaise à vivre dans un immeuble bourgeois, habité par des locataires prestigieux, tous reconnus pour leurs réussites professionnelles et sociales. Manuele repense à ses voisins et récite leurs grades, autrefois inscrits sur leur porte d'appartement respective, que, petit, il lisait un à un en grim pant les escaliers : « excellence », « général », « notaire », « dottore » et « grand officier ». Quand Aracoeli croisait ces autres occupants et que ceux-ci lui adressaient des gestes de courtoisie, tels que de rapides salutations et des nouvelles demandées par politesse, elle essayait de faire bonne contenance, mais elle avait de la difficulté à dissimuler son embarras et à alimenter les conversations casuelles. Agacée, elle coupait court aux échanges, puis retournait à ses occupations en riant nerveusement.

Et puis elle s'enfuyait d'un coup, me tenant par la main, franchissant la porte en courant; et, réfugiée derrière l'angle de l'immeuble, elle commençait à rire, entre pure hilarité et crainte sacrée, comme si nous étions deux petits maraudeurs réchappés des pognes du fermier après le vol d'une pomme. (A, 53)

Aracoeli se voyait dans l'obligation de se plier aux règles sociales qui régissaient la conduite des habitants de son immeuble. Intimidée et toujours aussi chaste, elle détestait surtout se soumettre à la coutume du baisemain. Afin d'éviter des rencontres, il lui arrivait de marcher plus vite et de détourner la tête pour ne pas échanger de regards.

En parallèle à cette trame, dans laquelle s'inscrit l'évolution sociale d'Aracoeli depuis son mariage jusqu'à son transfert dans la maison des Hauts Quartiers, on lit des commentaires de Manuele concernant son manque d'amour, commentaires qui se glissent dans le monologue. Ces digressions, chargées d'amertume et de frustration, telle « une

longue semée de traces<sup>22</sup> », divulguent de plus en plus d'indices qui laissent entrevoir le drame à l'origine de son indignation, ce qui procure au récit un effet de crescendo. La reconstitution de souvenirs liés à Aracoeli crée des moments favorables à des épanchements. Plus Manuele précise le portrait de sa mère, plus il critique et rejette la figure aimante que lui inspiraient ses souvenirs de Totétaco. Au fur et à mesure que le récit avance, le contraste entre le bonheur qu'il a connu auprès de sa mère et le vide qu'il ressent depuis qu'elle l'a abandonné s'accroît.

À Almeria, après avoir passé la soirée à boire du chichón dans un bar en compagnie du camionneur de Malaga, Manuele retourne à sa chambre d'hôtel et y vit une nuit tourmentée. Le déroulement de cette nuit constitue un épisode phare au cours duquel défile, à la manière d'une bande-annonce, une suite de reproches contre Aracoeli, condensée en une dizaine de pages et déclenchée par un rêve angoissant. À ce moment-là, le personnage se trouve dans un contexte qui réunit plusieurs facteurs qui augmentent son angoisse : son isolement dans une chambre, ses troubles du sommeil, sa peur du noir, sa répulsion pour son propre corps dénudé et son impression de vivre une nuit interminable. Agissant comme catalyseurs d'une crise, ces facteurs provoquent chez Manuele un discours d'une éloquence impulsive, violente et dénonciatrice à l'égard de sa mère. Son discours paraît spontané, étant donné qu'il contient toutes sortes d'insinuations sur des événements qui n'ont pas encore été abordés dans le roman. D'une part, cette stratégie narrative, fondée sur une logique de l'« allusion », donne à la voix du narrateur son caractère impulsif et, d'autre part, elle réunit dans une forme abrégée des intrigues importantes qui se déploieront un peu plus loin dans l'œuvre, instaurant ainsi un système référentiel qui nous permet d'anticiper les événements et de saisir le processus de dévoilement en cours. Dans *Aracoeli*, l'énonciation met en jeu une résistance qui, à maintes reprises, suspend la mise en récit, engendrant ainsi une tension narrative. Les procédures énonciatives et l'intrigue sont donc indissociablement liées. Nous verrons ici plus en détail la mise en place du récit de la nuit agitée de Manuele, puis analyserons en quoi cette scène

---

<sup>22</sup> François Gantheret, *op. cit.*, p. 85 : Pour décrire la fonction poétique à l'œuvre dans l'écriture comme dans l'analyse, Gantheret rappelle que ce sont les traces laissées dans un texte ou dans la parole qui nous permettent de suivre le chemin qui a été effectué. Dans *Aracoeli*, les digressions du narrateur créent un effet de ressassement, puis font ralentir le déroulement de l'intrigue.



marque une transition vers des représentations de la mère de plus en plus sombres et dramatiques.

De retour à sa chambre d'hôtel, Manuele s'assoupit, puis fait un rêve étrange dans lequel il imagine une cérémonie d'inauguration qui consiste à couvrir d'un drap « une tête féminine de marbre blanc, coupée à la base du cou » (A, 152) qu'il croit reconnaître comme étant celle de sa mère, bien qu'il ne la nomme jamais clairement — nous le devinons par les descriptions physiques qu'il donne d'elle : ses boucles et sa « forme enchanteresse ». (A, 152) Il n'est pas sûr que ce soit vraiment elle, car elle devrait avoir une cicatrice sur son front<sup>23</sup>, mais il n'en aperçoit aucune. L'événement est suivi d'une cérémonie du dévoilement devant une foule de spectateurs à qui Manuele donne les traits des personnes qu'il a rencontrées au bar pendant la soirée. Le Généralissime Franco fait également partie du public. Sur un mur est apposée une grande photo d'Eugenio qui y apparaît « avec sur la tête un colback extravagant semblable à celui du roi [figure idolâtrée par Eugenio] ». (A, 153) « Assailli par un pressentiment innommable » (A, 154), le narrateur ne veut pas voir le visage qui se cache derrière le drap. Un « hurlement féminin, atroce, laid et tragique » (A, 154) se fait entendre. Envahi par la peur et la honte, Manuele se couvre le front avec son bras replié pour ne rien voir du spectacle, puis se réveille subitement<sup>24</sup>. Il constate que son sommeil n'a duré que quelques minutes. Il est encore hanté par les personnages de son rêve et n'ose pas éteindre la lumière. Cette peur du noir lui rappelle sa crainte du Croque-mitaine qui l'empêchait de dormir quand il était petit. Ce personnage maléfique se présentait sous le nom d'« el coco » dans les comptines d'Aracoeli. Un extrait de chansonnette sur un Croque-

<sup>23</sup> Le narrateur fait allusion à la blessure que sa mère avait à la tête la dernière fois qu'il l'a vue à l'hôpital. (A, 451) Avant son séjour à l'hôpital, Aracoeli se plaignait souvent de maux de tête qui, accompagnés d'une perte d'appétit, d'un excès de sommeil chronique et d'une humeur instable, l'affaiblissaient de plus en plus.

<sup>24</sup> En admettant que les rêves contiennent un sens caché, nous pourrions, à la lumière de tout le récit, tenter de donner une interprétation au rêve de Manuele, et ce, en proposant des liens avec ses traumatismes d'enfance, révélés à la fin du récit. Nous constaterions ainsi que son rêve laissait voir un réseau de signes qui évoquaient le déclin de la mère. (Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, P.U.F., [1900] 1967)



mitaine qui s'en prend aux enfants qui ne dorment pas apparaît dans le texte après la description du réveil brusque de Manuele.

Duérmete, niño moi  
que viene el coco! (A, 154)

Traduction :  
Dors bien mon enfant  
car le Croque-mitaine vient

Une des nouvelles habitudes imposées à Manuele après son déménagement dans la maison des Hauts Quartiers a été de dormir sans sa mère dans une chambre séparée. Ce changement, nous l'apprenons à peu près cinquante pages plus loin. (A, 207-208) Aracoeli avait sa propre chambre : la pièce matrimoniale. Aux yeux de Manuele, cette chambre avait la valeur d'une « investiture sacrée », puisqu'il n'osait pas y entrer sans autorisation. (A, 208) Bien qu'Aracoeli le bordât et le rassurât tous les soirs, il ne s'était jamais tout à fait habitué à ce changement. Grâce à leur rituel du coucher, il arrivait à bien dormir, mais ses peurs n'avaient jamais totalement disparu. Plus vieux, il lui est effectivement arrivé, en d'autres occasions, d'éprouver sa peur de l'obscurité et sa crainte des créatures imaginaires telles que les fantômes et le Croque-mitaine. (A, 328-329, 331-332, 413) Comme nous le savons, le narrateur nourrit une vieille rancune contre sa mère, et repenser à ses nuits passées seul et à sa peur du Croque-mitaine déclenche une longue tirade d'accusations qu'il adresse directement à Aracoeli. Il s'agit de reproches formulés au « tu » qui commencent ainsi :

À cette heure-là (il y a quarante ans) depuis deux heures déjà tu dormais avec ton niño, ainsi que chaque soir, contente, après les bisous de la bonne nuit. Mais qu'as-tu fait de ce niño, Aracoeli? En le livrant à ta *bonne nuit*, tu le gardais, nigaude, pour les nuits du COCO. (A, 154)

Le narrateur poursuit en accusant Aracoeli de l'avoir étouffé avec son amour trop grand pour qu'il arrive à se passer d'elle. Lorsqu'il lui reproche ses méfaits, ce n'est plus une mère aimante et candide qu'il décrit, mais une mère sournoise et égoïste qui a fait exprès de lui manifester un amour excessif et temporaire pour le maintenir dans un état de dépendance dont il souffre encore. De l'allaitement à la petite école, elle s'est occupée de lui avec tendresse, et toute son attention était dirigée vers lui comme s'il était le centre de l'univers, puis pour une raison que le narrateur ne révèle pas, elle a fini par rompre leur relation

fusionnelle en l'abandonnant, le laissant ainsi avec un vide qu'il a essayé de combler à plusieurs occasions, mais en vain.

Il valait mieux que tu avortes, ou que tu m'étouffes de tes mains à ma naissance, plutôt que de me nourrir et m'élever avec ton amour félon, comme une bête qu'on gave pour l'abattoir. [...] Et, en attendant, le philtre ensorcelé que tu gâchais jour et nuit au creuset de ma chair, c'était ça vraiment : ton faux excessif amour, auquel tu m'as accoutumé, ainsi qu'à un vice incurable. (A, 155)

Manuele reproche également à Aracoeli d'avoir prétendu à un statut social qui n'a fait que masquer grossièrement sa véritable nature rustre de villageoise. Il affirme que malgré tous ses efforts pour devenir une grande dame, elle ne pouvait nier ses habitudes de jeune paysanne ni rejeter ses croyances naïves. Manuele énumère les « sottises légendaires » de sa mère : sa peur de l'ascenseur de l'immeuble et des appareils électriques, sa mauvaise utilisation des dispositifs hygiéniques de la salle de bain, son ignorance des règles de bienséance à adopter à table et sa maladresse dans l'exécution des tâches ménagères.

Toi, au fond, tu es toujours restée la fille rustre que tu étais à l'origine, même si avec le temps tu avais appris à distinguer le renard argenté du renard bleu et un chemisier d'un tailleur; et à agiter les divers ingrédients d'un cocktail. Et cætera. (Ta culture acquise ne végétait, en général, que dans cette sphère-là. (A, 155)

Il critique aussi les convictions religieuses d'Aracoeli qui pensait que la terre était un disque plat, maintenu dans les airs entre l'enfer et le ciel, et qui croyait aux superstitions religieuses, aux prophéties des bohémiennes et aux pouvoirs des statues des églises. Mais ce qu'il reproche le plus à sa mère, c'est de l'avoir engendré par caprice afin de « se l'offrir en cadeau [...] comme un jouet ». (A, 157) Il l'accuse d'avoir toujours voulu posséder une poupée. Il l'imagine petite en train de mimer le rôle maternel en jouant avec des poupées qu'elle confectionnait elle-même tellement son désir d'avoir des « muñecas » était grand, puis la projette plus vieille délaissant ses poupées pour accourir vers les poupons du voisinage, car sa « fameuse envie inassouissable exigeait désormais une poupée de chair vivante, vulnérable et mortelle. » (A, 158)

Dans son emportement, Manuele va jusqu'à affirmer qu'Aracoeli aurait préféré avoir une petite fille. Il considère que sa mère s'est contentée de lui pour pouvoir continuer à jouer « à la maman ». Il lui en veut parce qu'elle n'a pas su reconnaître qu'en son for intérieur, elle



souhaitait ardemment avoir une « niña » et qu'elle n'a pas mesuré les conséquences de ses actions avant de lui témoigner un amour exagéré. D'après lui, Aracoeli aurait même eu un songe qui traduisait cette préférence. Dans ce rêve, une fille toute minuscule, habillée en reine, grandit dans une fève.

Le fait est que ton rêve répondait, en réalité, à ton désir naturel. La vraie muñeca est de sexe féminin. Tu aurais voulu être enceinte d'une niña. Et tu as sûrement dû éprouver une pointe de désillusion lorsque, environ un an après, la sage-femme annonça : « Un garçon est né ! » (A, 161)

Le narrateur accuse sa mère d'avoir dissimulé ses véritables désirs et d'avoir fait l'erreur de l'accueillir comme s'il était un enfant parfait, alors que dans le fond, elle se satisfaisait de lui comme d'un jouet de second choix qui ne correspondait pas tout à fait à ses attentes : « Mais un jouet, après qu'on l'a tripoté à satiété, un beau jour on le laisse de côté, objet de rebut. » (A, 162)

#### Scène du miroir et critique de la mère aimante

À présent, tu t'es évanouie comme une voleuse; quand moi je me retrouve ici, seul et nu, devant ce ropero de luz — espejo de cuerpo entero [penderie avec miroir pleine longueur], qui me jette à la figure, sans cérémonies, ma forme réelle. (A, 165)

Après cette longue dénonciation intériorisée, le narrateur est toujours dans sa chambre, désorienté à cause de son réveil en sursaut. Dehors, un vent fort souffle contre la fenêtre et capte son attention, ce qui l'arrache à sa confusion. Il est saisi par l'absurdité de son voyage qui l'a amené à s'isoler dans une chambre étrangère. Les arrêts prévus au cours de son trajet ne lui apportent rien de concret, car il demeure constamment en retrait, ne cherchant ni à faire des rencontres ni à découvrir les attraits touristiques du pays. Manuele est tellement affecté par sa solitude qu'il repense avec nostalgie à sa chambre de Milan comme si cette habitation était désormais sa « famille » et pourtant, il y vivait comme un rat qui se cachait. (A, 162) Le personnage décide de se lever pour se déshabiller avant de se recoucher. Pendant qu'il se dévêt, il s'aperçoit dans le miroir de la chambre et est frappé par la laideur de son corps. Sa difficulté à se reconnaître dans un corps d'adulte, alors qu'il se perçoit depuis toujours comme un enfant, intensifie sa répulsion face à son corps nu et vieillissant.



Lors de cette scène du miroir, « un instinct de rancœur vindicative » (A, 163) pousse Manuele à diriger son regard vers les défauts et les imperfections qui rendent son corps hideux, indésirable et indigne d'amour. Après avoir décrit son physique disgracieux et son manque de virilité, le narrateur réoriente son discours vers sa quête d'amour impossible et les désillusions qu'elle a entraînées. Il repense à une ancienne période de son enfance où il se trouvait beau et ne doutait pas de l'amour de sa mère<sup>25</sup>. Durant ses premières années de vie, il se sentait beau et important aux yeux d'Aracoeli qui le contemplait avec fierté et le complimentait sans retenue (surtout à Totétaco). Manuele recevait les louanges de sa mère comme le gage de sa valeur en tant qu'enfant aimé et désiré : « Il y avait une fois un miroir où, en me regardant, je pouvais tomber amoureux de moi-même : c'étaient tes yeux, Aracoeli, qui me couronnaient roi de beauté dans leurs petites flaques enchantées. » (A, 164) Toutefois, le narrateur soutient qu'il s'agit là d'une mauvaise interprétation de ces éloges, puisque ceux-ci ne traduisaient pas un amour durable, comme il le pensait, mais plutôt un élan maternel qui, d'une manière cruelle, était naïf et passager. Comme Narcisse, il croyait grandir avec une beauté remarquable qui ne s'estomperait pas avec le temps. Toutefois, il s'est rendu compte que c'était un leurre de croire à l'image attirante que lui renvoyait le regard tendre de sa mère. Manuele se remémore avec amertume à quel point les propos élogieux d'Aracoeli le rendaient heureux, mais il ne tarde pas à ternir cette représentation aimante de la mère en précisant qu'elle était plutôt jalouse et vulgaire. Il enchaîne en dénonçant le comportement flatteur et adoratif de sa mère qui, selon lui, a engendré des illusions (le mirage d'un amour inconditionnel), dangereuses parce que trop séduisantes, dont il est toujours incapable de se défaire complètement. À cause de ces illusions, qui n'ont pas disparu après la mort d'Aracoeli, Manuele ne peut s'empêcher d'espérer se sentir beau et désiré de nouveau, même s'il n'essuie que des échecs :

Et ce furent là les illusions d'optique que tu me fabriquas à l'origine, les projetant sur tous mes Sahara futurs, par-delà tes horreurs et ta mort. Ton corps s'est dissous, sans plus d'yeux, ni de lait ni de menstrues ni de salive. Il est rejeté dans l'espace, rien d'autre qu'un infime délire; tandis que moi je survis, Narcisse chenu qui ne crève pas, dévoyé par tes mirages. (A, 164-165)

---

<sup>25</sup> D'ailleurs, Manuele commence son monologue en faisant référence à cette période heureuse : « De ce temps où j'étais beau, me revient à l'oreille une chanson douce que l'on chantait seulement les soirs de pleine lune, et dont je ne me lassais jamais. » (A, 9)

D'après les propos de Manuele, Aracoeli était une mère jalouse qui lui interdisait de fréquenter des filles dont elle enviait la beauté et le charme. Le narrateur se serait tellement laisser imprégner par le penchant de sa mère pour l'envie et la luxure qu'il aurait développé la fâcheuse habitude de l'imiter. Il s'est donc mis à la recherche de son propre Narcisse, figure idéalisée qu'il avait lui-même espéré être : « tu me condamnais à mimer ton rôle de mère, et je me jetais à la poursuite des Narcisses imberbes, derrière la quotidienne illusion de ce mignon fils trahi, que j'avais été. » (A, 165) À la recherche d'attention, Manuele était prêt à s'humilier : « Ainsi, me surprénais-je, hébété, à minauder, à ton imitation (n'avais-je pas été ta poupée?) et, intoxiqué par ton lait, je m'humiliais en implorations maniaques, prostré, gémissant ». (A, 165) Le narrateur s'exprime en des termes (« envie », « luxure » et « minauder ») qui nous permettent de comprendre qu'Aracoeli était une femme qui désirait être remarquée, puis il se compare à elle. Il se revoit supplier des hommes, qui incarnaient à ses yeux des Narcisses tant convoités, de l'aimer et de se laisser aimer de lui. En se rendormant, Manuele est plongé dans un second rêve, à la fois violent et érotique, qui se place dans la continuité de son discours sur son désir d'être aimé des « hommes-Narcisses ». Dans ce rêve, il fantasme sur son oncle Manuel. La scène est un ring sur lequel s'affrontent Manuele et son oncle. Lors de ce combat, le narrateur est persuadé que ce sera son adversaire qui remportera la victoire, mais il se rend soudainement compte qu'il l'a tué. À ce moment-là, Manuele se penche sur le corps du vaincu, mais y reconnaît son propre visage. Le rire arrogant de son oncle se fait entendre, comme s'il s'agissait d'une bonne farce bien orchestrée. En voyant son héros se rapprocher, le narrateur se relève en s'exclamant d'admiration et commence à lui faire une fellation. Cette expérience sexuelle avec son oncle lui rappelle la jouissance que lui procurait sa mère lorsqu'elle lui donnait le sein. (A, 168-169)

Manuele impute la faute de ses rejets répétitifs à son statut de bourgeois, qui est pour lui synonyme d'esclave : « Je suis une marionnette bourgeoise désarmée et avachie, une cible anthropomorphe dans une foire. Nous pouvons en rire<sup>26</sup> ensemble, Aracoeli! » (A, 167) En se

<sup>26</sup> Dans ce monologue, le rire peut exprimer un large éventail d'émotions et il reflète les changements de personnalité chez la mère : rire joyeux (mère aimante, 72, 151) – rire nerveux (mère appartenant à la haute société, 53) – rire méchant (mère folle, 199, 404) – rire de la mère-fantôme (confondu avec le vent, 292). Il en est de même pour la voix d'Aracoeli qui, à l'époque de Totétaco,



regardant attentivement dans le miroir, Manuele se met à réfléchir sur le caractère universel du désir d'être aimé et de plaire qui anime chaque être humain : « Toute créature, sur la terre s'offre. [...] Orphelins [car les humains sont séparés de la mère à la naissance] et jamais sevrés, tous les vivants font le trottoir pour s'offrir à un signe d'amour. » (A, 165-166) Le narrateur s'apitoie sur son sort, car il considère qu'il n'a rien de séduisant à offrir en échange d'une marque d'amour : aucun charme physique et aucun talent impressionnant. D'ailleurs, ce besoin de se sentir attirant représente un fardeau qui pèse sur ses épaules depuis le jour où il s'est rendu compte que sa mère le trouvait enlaidi par ses premières lunettes. (A, 262)

À son réveil, il fait encore sombre dans la pièce, et Manuele est pris de panique, croyant qu'il est peut-être devenu aveugle au cours de la nuit. Rassuré à la vue d'une lueur provenant de la rue, il décide de rester au lit pour se reposer un peu. Quand il a les yeux fermés, le narrateur aime concentrer son attention sur des effets de lumière qui le fascinent et le font rêvasser. Pendant qu'il somnole, des sillons lumineux envoûtants se dessinent à travers ses paupières et forment un spectacle riche en formes et en couleurs. Cet environnement lumineux, chromatique, dans lequel apparaissent des formes végétales, évoque la beauté d'un jardin. Ce « fantôme végétal » s'est formé à partir de l'émanation d'une légère luminosité bleu-violet. « Cette couleur ne correspondait à aucune heure réelle, ni diurne ni nocturne; mais évoquait le premier chapitre de la Genèse, en ce point — entre le troisième et le quatrième jour — qui précède la création des astres. » (A, 170) Cette allusion à la représentation biblique de la création du monde amène le narrateur à faire un rapprochement avec ce qu'il considère être son propre lieu d'origine : le jardin de sa première maison à Totétaco. Le resurgissement du souvenir de ce paradis perdu déclenche une tentative de reconstitution qui prend la forme d'un débat intérieur.

En l'espace de quelques heures, Manuele a vécu une expérience pénible devant le miroir, lors de laquelle il a exposé les ravages causés par le trop-plein d'amour d'Aracoeli, puis, absorbé par l'émergence du souvenir de Totétaco, il a ensuite réorienté son discours vers une figure positive et idéalisée de la mère. (A, 181-188) Les circonstances de son réveil à Almeria l'ont amené à se remémorer la gaieté avec laquelle Aracoeli venait le réveiller tous

---

charmait Manuele avec sa « tendre saveur de gorge et de salive » (A, 19), mais qui a fini par devenir « dense, visqueuse et presque sale ». (A, 364, 393)



les matins à Totétaco : « Le matin, à Totétaco (après que l'Archange saint Gabriel avait de son épée ouvert tout grand le rideau de la lumière) j'étais réveillé par la voix rieuse d'Aracoeli qui me chatouillait sous le menton en disant : Mamola mamola mamola! » (A, 181) La version aimante de la mère, malgré les tromperies évoquées, continue d'exercer un charme sur le narrateur et de susciter un certain ressassement au sujet de leur relation.

Cette attente, qui jusqu'à hier au soir, et puis dans le cours de la nuit, s'était décomposée en une basse matière d'ennui, de fatigue et d'imposture, soudain, après mon réveil, au seuil de l'aube, s'est remise à palpiter vers ses trésors lointains, qui jadis m'avaient été promis. Le jardin magique, fleuri ce matin à l'intérieur de mes quatre murs sombres sous mes paupières closes, veut me signifier que, en réalité, l'autobus d'El Almendral me ramènera à Totétaco. (A, 189)

Les souvenirs d'Aracoeli s'inscrivent dans un discours ambivalent où les désillusions alternent avec les joies. La structure du roman, qui repose sur cette alternance, crée un effet de résistance qui nous donne l'impression que l'histoire d'Aracoeli, engendrée par un travail de deuil, ne peut être appréhendée que sous une forme segmentée. Ce mouvement d'alternance entre amour et haine, qui est présent jusqu'à la fin du monologue, nous laisse penser que le narrateur est partagé entre deux volontés contraires : son besoin de mobiliser une défense contre Aracoeli et son désir de retrouver l'amour maternel<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Lorsqu'il traite de la mélancolie, Freud décrit bien ce type de tiraillement : « Dans la mélancolie par conséquent se nouent autour de l'objet une multitude de combats singuliers dans lesquels haine et amour luttent l'un contre l'autre, la haine pour détacher la libido de l'objet, l'amour pour maintenir cette position de la libido contre l'assaut » (Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p. 170-171) De plus, Freud décrit les retournements entre l'amour et la haine vécus par un sujet qui ne parvient pas à renoncer à son amour pour un objet perdu : « Si l'amour pour l'objet, qui ne peut pas être abandonné tandis que l'objet lui-même est abandonné, s'est réfugié dans l'identification narcissique, la haine entre en action sur cet objet substitutif en l'injuriant, en le rabaissant, en le faisant souffrir et en prenant à cette souffrance une satisfaction sadique. » (*Ibid.*, p. 161)

### Dérives du maternage : un tournant majeur

— Mais pourquoi fais-tu semblant de ne pas le savoir? Toi, le premier, tu le sais.

— Moi, qu'est-ce que j'en sais? Qu'est-ce que je sais?

(Manuel rit) : — Qu'Aracoeli a fini en enfer.  
(A, 258)

J'ai parlé déjà de l'épisode consacré à la tentative infructueuse de reconstitution de la première demeure de Totétaco et à la description du bonheur qui y régnait. Cet épisode conduit graduellement vers une reprise du récit du parcours social d'Aracoeli. Nous verrons ici comment la transition est effectuée. Après son réveil, le narrateur sort se promener dans la ville d'Almeria en attendant l'heure de son départ en autocar vers Gergal. Pendant sa flânerie, ses pensées sont animées par le désir enthousiaste de retrouver sa mère à El Almendral, mais sa hâte se dissipe d'un coup lorsqu'il se rend compte qu'il s'est trompé d'heure en regardant l'horaire et qu'il lui reste encore une longue heure à attendre. Contrarié par cette situation, il souligne la futilité de sa démarche et de ses motivations. Cette désillusion fait place à un doute et une fois de plus, les pensées de Manuele balancent entre exaltation et abattement :

Où que j'aïlle, en vérité, je me retrouve toujours dans un Milan laborieux et irrémédiable. Et je suis pris du doute qu'à El Almendral (si toutefois El Almendral existe) au lieu du berceau maternel m'attend à présent un faubourg industriel de vacarme, chaînes et fumée, pareil à Sesto San Giovanni<sup>28</sup>. (A, 194-195)

Lors de son trajet en autocar, Manuele sent (ou imagine) une odeur familière qui provoque une sensation de « déjà-vu ». C'est une odeur de crème glacée<sup>29</sup> qui « arrive de Totétaco ». (A, 210) Le narrateur se remémore les vers d'une chanson qu'un marchand de glaces ambulant proclamait pour promouvoir ses cornets à glace :

Ici le Règne du Gel Sucre  
Tout crémeux et chocolaté!

Qui veut le Cornet!  
Courez les gourmets!

<sup>28</sup> Ville italienne de la province de Milan.

<sup>29</sup> La « crème glacée » ressurgit plus tard dans l'œuvre, mais dans un contexte dramatique où Aracoeli refuse de déguster un cornet avec son fils. (A, 408) Cet épisode marque une rupture importante dans le récit, puisqu'il nous permet de remarquer les changements d'attitude d'Aracoeli, qui, à la fin du récit, n'est pas heureuse de voir un marchand de glaces. Nous y reviendrons plus loin.



À Rome superbe s'est érigé  
le Cornet Glacé Norgé! (A, 202)

Manuele se rappelle qu'enfant, il a été très impressionné par le passage de ce marchand à l'allure amusante qui offrait un spectacle fabuleux avec sa voiturette multicolore et sa poésie déclamée avec exaltation. Ce souvenir lui fait penser aux merveilleux après-midis d'été qu'il a passés à manger de la crème glacée avec sa mère à Totétaco. À partir de ce saut dans le passé, Manuele repense à son quatrième anniversaire, célébré dans la demeure des Hauts Quartiers, puis décrit la dynamique familiale des premiers mois après leur installation. Son tableau familial réunit des scènes du quotidien qui font ressortir le prestige et la virilité d'Eugenio, la tendresse maternelle d'Aracoeli et l'amour entre ses parents. Manuele continue son récit sur l'élévation sociale d'Aracoeli. Il expose la série de changements que sa mère a décidé d'apporter à ses habitudes sociales.

Les premiers temps après le déménagement, Aracoeli n'avait pas encore changé par rapport à Totétaco. Elle ne s'investissait pas beaucoup dans le monde « des adultes » à cause de son manque d'assurance. Préférant consacrer son temps à son fils, elle laissait tante Monda et Zaïra prendre en charge les activités de la maison. Manuele se sentait encore comme son plus grand complice et cela le remplissait de joie. Dans l'appartement des Hauts Quartiers, tous deux lisaient des fables et continuaient de s'adonner aux mêmes jeux bruyants, comme deux enfants du même âge. Et, impressionnés par le réseau urbain qui s'offrait à eux, ils s'amusaient à s'aventurer dans la ville et rigolaient en regardant les passants. Cependant, Aracoeli a rapidement délaissé ce type d'activités jugées puériles pour s'investir dans son apprentissage social : « Impatiente qu'elle était d'atteindre aux hautes qualités de son époux, Aracoeli ne tarda pas à se dégourdir. » (A, 211) Afin d'être digne d'Eugenio, elle était déterminée à bien s'adapter à son changement de statut en tant qu'épouse du Commandant, et ce, en s'initiant aux règles de bienséance de la bourgeoisie. Tante Monda, qui tenait à rendre service à son frère, participait énormément à l'éducation sociale de sa belle-sœur. Elle lui enseignait les bonnes manières à table et en société, lui montrait à s'habiller élégamment et l'aidait à choisir des vêtements convenables chez de célèbres confectionneurs. Aracoeli était fière de revêtir ses nouvelles tenues et de se présenter à son mari qui, en la voyant, s'exclamait toujours d'admiration.



Quelques saisons après son déménagement dans la demeure nuptiale des Hauts Quartiers (vers la fin du second hiver), Aracoeli est tombée enceinte de son deuxième enfant. Pendant sa grossesse, elle a commencé à changer d'attitude en agissant de manière capricieuse. Indifférente à l'opinion d'autrui, elle ne se soumettait plus aux normes sociales enseignées par tante Monda, ce qui marque une tournure dramatique. Une quinzaine de pages avant l'annonce de la grossesse, Manuele avait déjà décrit la prédisposition mystérieuse de sa mère à des changements intenses d'humeur : « Son intelligence était différente de la nôtre : c'était une substance ténébreuse, impénétrable et secrète, qui coulait dans tout son corps, telle qu'une infinie mémoire charnelle mêlée d'exultation et de mélancolie. » (A, 270) Un peu plus loin, toujours avant l'annonce de la grossesse d'Aracoeli, il fait également une vague allusion aux drames à venir : « Ou peut-être était-ce sa santé intacte qui lui épargnait de se condamner, à l'avance, aux maux futurs, bien qu'ils fussent imminents. » (A, 283) Et, même au début du roman (A, 23), le narrateur évoque la personnalité ambivalente de sa mère en employant une série de termes contraires :

elle acquiert une physionomie différente, d'étrange intelligence et d'inconsciente, congénitale mélancolie. Sinon, sa physionomie est celle, intacte, de la nature : entre confiance et défense, curiosité et acidité. Dans son sang, toutefois, vibre sans discontinuer une note de joie, ne serait-ce que pour la seule raison d'être née. (A, 23)

Enceinte, Aracoeli a cessé d'aller chez les couturiers, ne voulait plus rien savoir des activités mondaines proposées par tante Monda et ne sortait plus se divertir au cinéma. Cette perte d'intérêt pour la mondanité fait contraste avec les motivations qui l'animaient pendant son apprentissage social auprès de Raïmonda. Nonchalante, elle a également cessé de prendre soin de son corps et ne visitait plus le coiffeur. Les malaises provoqués par sa grossesse l'affaiblissaient, et sa beauté se ternissait de plus en plus, mais ces désagréments ne la tourmentaient pas. Toute son attention était dirigée vers l'enfant qu'elle portait. Le reste n'avait plus d'importance. L'unique tâche à laquelle elle se consacrait avec ardeur était la préparation du nécessaire pour l'arrivée de son enfant qui, elle en était persuadée, allait être une petite fille : « Dans ses yeux cernés demeurait toujours le reflet de la Visitation; mais si les anges ont un sexe, l'Avé, c'était sûrement un Ange femme qui le lui avait apporté, à elle. En effet, cette fois-ci Aracoeli en était certaine, au-delà de tout doute, qu'elle accoucherait d'une niña. » (A, 285)

Nous assistons ici à un retour du signifiant « *niña* » qui est apparu une première fois dans la longue tirade d'accusations de Manuele où celui-ci reproche à sa mère d'avoir toujours voulu avoir une poupée vivante, c'est-à-dire une fille. Aracoeli prévoyait appeler son enfant Carina (« Encarnación » qui signifie « incarnation »), prénom qu'elle avait déjà choisi quelques années auparavant. Étant donné que c'est son mari qui a trouvé le nom de leur premier fils, elle a pu, en échange, choisir celui de leur première fille. Un jour, quand un inconnu lui a demandé si elle avait pensé à un nom de garçon, elle lui a répondu avec colère : « il s'appellerait Ninguno!... PERSONNE! » (A, 287) Son désir d'avoir une fille était si excessif qu'elle passait ses journées entières à confectionner les pièces d'un trousseau de naissance avec des tissus presque tous roses. Cet acharnement inquiétait ses proches qui craignaient une terrible crise si elle accouchait d'un garçon.

Manuele ne considérait pas sa sœur comme une rivale. En fait, il l'aimait bien, parce que sa mère, depuis qu'elle était enceinte, cherchait toujours sa compagnie (comme à l'époque de Totétaco) pour avoir quelqu'un à qui partager sa joie de porter une fille. Un jour, Eugenio, qui voyait bien que sa femme vivait une grossesse de plus en plus pénible, lui a suggéré de s'éloigner de la ville pour profiter d'un environnement plus salubre, ce à quoi Aracoeli s'est opposée en criant qu'elle ne voulait aller nulle part, de peur que leur fille n'ait pas la chance de naître dans leur maison, la seule demeure qu'elle jugeait digne d'accueillir leur petite « reine » : « “Mais tu ne comprends donc pas?” lui dit-elle dans un cri de caprice convulsif, “je veux que la NIÑA naisse ici, à Rome! Dans NOTRE maison!” » (A, 305) Manuele, qui se trouvait alors entre ses parents, a réalisé que sa mère s'entêtait ainsi depuis des mois parce qu'elle avait honte de leur première maison à Totétaco et qu'elle tenait à se reprendre avec son deuxième enfant qui, elle, avait été conçue en toute légitimité. La dernière réplique d'Aracoeli lui est parvenue comme « un coup d'ongle qui [lui] aurait griffé le cœur. » (A, 305)

Ses yeux pleins de larmes admiraient, tout autour d'elle, cette pièce des Hauts Quartiers, avec des lueurs d'amour, par vénération de la *niña*, pour sa richesse et noblesse supérieures. C'était là le digne lieu d'une naissance pour une petite reine légitime! Tandis que le lieu de ma naissance à moi, était, ici, innommable. (A, 305-306)

Finalement, Aracoeli a donné naissance à une petite *niña* qui n'a vécu qu'un seul mois. Ce drame marque une scission importante dans le déroulement de l'histoire. Dans le texte,



une ligne pointillée précède l'annonce de la mort de Carina, ce qui semble évoquer la brisure, le choc de la mère et la perte de mémoire du narrateur qui n'a gardé que très peu de souvenirs de sa sœur.

Après la mort de sa fille, Aracoeli a commencé à perdre la tête, à s'isoler de sa famille et à s'irriter pour peu de choses. Sans tenir compte de l'heure, elle se retirait souvent dans sa chambre pour s'étendre. Elle mangeait très peu et se levait de table avant la fin des repas, se plaignant de maux de tête. Son excès de sommeil chronique, sa perte d'appétit et ses migraines témoignaient de sa difficulté à surmonter son deuil. La seule personne dont elle voulait être entourée était son mari qui, après la mort de Carina, a dû s'absenter à deux reprises pour son travail. Au moment de son second départ, Aracoeli s'est accrochée à lui, le suppliant de rester auprès d'elle. Touché par les implorations de sa femme, Eugenio lui a promis de rentrer le plus vite possible, « à n'importe quelle condition ». (A, 316) Dès cet instant, il a choisi de privilégier l'amour et de renoncer à sa carrière en demandant un « transfert dans un service sédentaire à Rome, au Ministère. » (A, 323) C'est un choix difficile auquel le narrateur avait déjà fait allusion lorsqu'il a décrit la situation sociale de ses parents. (A, 69) Ce renoncement au travail, que nous apprenons environ deux cent cinquante pages plus loin, marque un virage important vers le récit de la dégringolade familiale, où l'image du père prestigieux et celle de la mère décente s'effritent scène après scène.

Depuis la mort de Carina, la santé d'Aracoeli n'a pas cessé de se détériorer. Un jour, Aracoeli a eu un malaise, accompagné d'un saignement entre les jambes et d'une douleur à l'abdomen et à la tête, et elle a dû se rendre dans une maison de santé en campagne pour se faire soigner pendant au moins deux mois. En repensant à cet événement inquiétant, le narrateur y voit les premiers signes de fragilité physique chez Aracoeli : « Mais, pourtant, il [le souvenir du malaise] se réverbère encore, depuis les farouches orients de cette époque maligne, comme le signal d'un incendie. » (A, 325) Manuele se rappelle que, quand Aracoeli a eu son malaise, il est allé au cinéma avec Daniele pour regarder un programme de dessins animés. Le narrateur a particulièrement été marqué par l'histoire d'une taupe qui enviait les oiseaux. Cette taupe, un jour, a eu des ailes comme elle le désirait, mais elle s'était en fait transformée en chauve-souris effrayante. Manuele, qui avait pitié de la taupe, peut-être par identification, a éclaté en sanglots, puis a demandé à Daniele de rentrer immédiatement à la



maison. Le narrateur raconte que, le même soir, ses parents ont quitté la demeure pour se rendre à la maison de santé et que, malgré le discours rassurant de tante Monda, il pressentait que sa mère était dans un état critique. Pendant la nuit, il a rêvé que le corps de sa mère était attaqué par une terrible maladie. De plus, il se souvient qu'à la fin de son cauchemar, il a cru entendre une chauve-souris heurter la fenêtre de sa chambre, ce qui l'a plongé dans l'effroi.

Même s'il ne connaissait pas les détails sur l'état de santé de sa mère, Manuele se doutait qu'elle ne s'était pas rendue à la Villa, ainsi qu'on voulait le lui faire croire, mais à une clinique spécialisée, celle où « on l'avait tailladée à coups de couteau pour l'accouchement ». (A, 331) À son retour, Aracoeli n'était plus du tout la même : « Toutes ses fibres animales, après son retour de la campagne, vibraient dans la ferveur de son violent et étrange refleurissement. » (A, 354) Elle s'est mise à accomplir des gestes choquants, la plupart incompris de son fils, et à négliger plus que jamais sa santé et son apparence, s'opposant ainsi aux bonnes mœurs. Son comportement au sein de sa famille et de la société, marqué par des changements brusques d'humeur, semblait associé à un désir de transgression des règles morales et religieuses. Aracoeli montrait des signes de révolte contre sa condition de mère, d'épouse, de femme croyante et pratiquante, et de dame appartenant à la haute société.

Tout au long de son monologue, Manuele raconte des histoires qui se rapportent aux hontes qu'il a vécues, à la dégradation physique, psychologique, sociale et morale de sa mère, et à la démarche que constitue son voyage. Tous ces morceaux d'histoire témoignent, chez le narrateur, d'un désir d'être aimé qui persiste avec le temps. En partant à la recherche de sa mère, Manuele souhaite retrouver l'amour maternel, même si celui-ci s'est révélé capricieux : « Ah! amour! amour! Quels onguents, quels remèdes fantastiques tu es capable d'inventer, pour panser les plaies du mal ulcéreux que tu as toi-même, avec tes aiguilles, inoculées dans un sang! » (A, 269) Afin de bien suivre la biographie de la mère et de trouver un fil conducteur au récit, il faut repérer les fragments qui présentent les transformations d'Aracoeli, elle qui a connu l'amour et porté la vie, mais qui a aussi subi des deuils destructeurs. Les figures de la mère, une fois enchaînées, défilent comme une pellicule de film, véhiculant ainsi une vérité obscure qui pèse sur la conscience du narrateur. Témoin des expériences d'Aracoeli en tant que femme et mère, Manuele pose un regard tantôt accusateur,

tantôt attendri sur ses agissements. Évoquer sa mère par des souvenirs semble être pour lui une démarche qui consiste à questionner le passé et à mesurer l'étendue de sa perte. Dans ses descriptions de la mère, le narrateur insiste beaucoup sur les changements qui touchent sa voix, son rire et surtout son corps, et révèle ainsi les joies et les préoccupations qui faisaient le quotidien d'Aracoeli. À l'âge adulte, Manuele refait donc le parcours des plaisirs et des peines de sa mère. Nous verrons que ce cheminement ne se fait pas sans résistances. Le processus de dévoilement dépend d'une voix qui veut percer des mystères du passé, mais qui ne peut y parvenir qu'en mettant graduellement de l'avant les écarts entre la mère aimante qu'Aracoeli a été et la mère destructrice qu'elle est devenue<sup>30</sup>. C'est donc un jeu de contrastes (mère aimante / mère haineuse, mère pudique / mère concupiscente) et les retours d'éléments significatifs qui permettent au récit de basculer vers des figures plus sombres de la mère. Durant tout le temps de son trajet jusqu'à El Almendral, Manuele s'entête à attendre, par nostalgie, un retour de la mère aimante. Enfant, il a appris, de la bouche de sa mère, qu'« El Almendral n'avait rien d'une amandaie (comme le voudrait son nom) mais était au contraire une étendue pierreuse brûlée par les vents ». (A, 189) Malgré cela, il continue à penser que son paradis enfantin existe, caché derrière ce paysage hostile. C'est précisément cette quête illusoire qui pousse le narrateur à voyager et à se plonger dans ses souvenirs d'enfance. Cette quête, sans laquelle les figures plus sombres de la mère ne pourraient probablement pas surgir, donnera à Manuele une nouvelle perspective sur son passé familial. En racontant ce que ses proches et lui ont vécu, le narrateur divulgue, de manière éparse, les événements qui ont nui à ses relations, et surtout, il revient régulièrement sur les changements qui ont instauré un rapport amour-haine entre Aracoeli et lui.

---

<sup>30</sup> En annexe apparaît une liste des nombreuses transformations subies par Aracoeli. Ces changements d'attitude, qui ont eu des répercussions importantes sur la relation mère-fils, nous permettent enfin de mieux comprendre le sentiment d'abandon que le narrateur exprime, à maintes reprises, au cours de son monologue.



### Mère haineuse : métaphore animale

L'été revenait; cependant que s'était introduite dans notre maison une présence animalesque, invisible, qui de jour en jour en prenait possession. (A, 357)

À travers les souvenirs de Manuele, nous constatons que celui-ci a été témoin des fluctuations de personnalité de sa mère, de ses crises et de la détérioration de son état de santé menant à sa mort. Plus elle affichait une attitude de provocation plus elle le rejetait en s'isolant dans sa maladie (mal-être, folie, mélancolie mystérieuse?). Manuele a également souffert de l'état de sa mère toutes les fois qu'elle le traitait affectueusement, mais le rejetait presque aussitôt. Il se souvient donc d'elle comme d'une mère au comportement imprévisible qui pouvait lui témoigner autant d'amour que de haine, ce qui suscitait sa méfiance :

Souvent elle m'étreignait et me couvrait de baisers, me câlinant de son langage divin, mâtiné d'italien et d'espagnol, et qu'on n'entendait plus entre nous, depuis les temps de Totétaco; jusqu'à l'instant où, soudain, elle m'écartait d'elle, comme à la suite d'un mauvais coup reçu de l'intérieur, ou d'une méchante offense. (A, 356-357)

Dans son monologue, le narrateur, qui raconte les événements avec du recul, c'est-à-dire avec un regard d'adulte, se livre une seconde fois à une réflexion sur les symptômes de sa mère et sur les conséquences de ses troubles de l'humeur. Avant d'exposer toutes les phases de la maladie d'Aracoeli, il annonce déjà le dénouement tragique : « Ces jours-là, dans le petit corps d'Aracoeli avançait une invasion démesurée, dont nulle oreille ne pouvait percevoir le fracas. » (A, 355) Dans ses visions, il continue de s'imaginer une figure hybride d'Aracoeli qui peut lui apparaître, selon les fois, avec une personnalité aimante et chaleureuse ou, à l'inverse, sous les traits d'une mère méchante et distante.

Et je cours derrière ma fidèle mie, ma fille-mère, derrière son icône musicale, refoulant l'intruse, l'autre Aracoeli faite femme qui en vérité m'a ignoblement abandonné, orphelin encore, avant que d'être tout à fait morte. Je cherche aujourd'hui à me cacher que cette seconde Aracoeli est, elle aussi, ma mère, la même qui m'avait accroché à son utérus; et qu'elle aussi est intronisée dans chaque battement de mon temps, se riant de ma ridicule prétention à me reconstruire, par-delà elle, un nid *normal*. (A, 41-42)

Intrigué par les sautes d'humeur de sa mère, Manuele percevait Aracoeli comme un animal sauvage dont les réactions oscillaient entre des élans d'exaltation anormale et des impulsions d'une « bouillonnante férocité » (A, 266). Quand Aracoeli semblait en proie à une



agitation intérieure d'une grande intensité, elle s'empressait souvent de sortir de la maison, comme si elle fuyait quelque chose. Sur un ton faussement enjoué, elle invitait son fils pour une promenade. Manuele, qui espérait passer un moment plaisant avec sa mère, s'apercevait rapidement que sa présence n'était que secondaire. Une fois à l'extérieur, Aracoeli se préoccupait peu de lui. Son attention était plutôt dirigée vers les passants dont elle voulait absolument se faire remarquer. De plus, s'il lui arrivait de témoigner quelques marques d'affection à son mari et à son fils, elle se ressaisissait aussitôt. Comme si elle se sentait coupable d'avoir cédé à une faiblesse, elle devenait subitement désagréable, puis se repliait sur elle-même. Dans ses moments de révolte extrême, Aracoeli semblait envahie par une agressivité incontrôlable qui la poussait à se déshonorer, à tromper son mari et à rejeter son fils. Dès que Manuele voyait les traits du visage de sa mère se contracter, il devinait très bien qu'elle essayait de résister à la rage qui commençait à l'échauffer :

j'en ressentais l'espèce indistincte, telle une intrusion bestiale, innommée, qui magiquement (à des intervalles de moins en moins rares) s'incorporait à Aracoeli. Une lutte, cependant, paraissait engagée entre cette Aracoeli et l'autre : et la maison en ressentait le désordre fragmenté et bas, comme des hurlements et des rires de cabarets infréquentables. (A, 358)

Le narrateur se souvient qu'il ne comprenait pas pourquoi sa mère adoptait un tel comportement qui semblait la faire souffrir, elle autant que ses proches. Dans sa façon de répandre la souffrance et le malaise dans son foyer, Aracoeli, qui était constamment dans un état d'angoisse, semblait paradoxalement lancer un appel de détresse : « Elle semblait ensauvagée, et à la fois humiliée, telle une qui, en insultant, appellerait à l'aide. » (A, 392) Le dévoilement du comportement étrange d'Aracoeli, caractérisé par une ambivalence amour / haine et désir / dégoût, marque un avancement important dans le travail de deuil du narrateur. Puisque Manuele a tissé dans son histoire les drames vécus par sa mère, nous parvenons à mieux cerner la figure haineuse, qui faisait l'objet de tant d'accusations à Almeria. Prédisposé à se laisser envahir par des sensations du passé, Manuele ouvre son discours vers des voies insoupçonnées : la déchéance de la mère.

### **Mère folle. Corps exhibé et concupiscence**

De temps à autre, nous prenions place dans un Café, où (par une pulsion sans retenue, jumelle de l'innocence) elle s'abandonnait à des poses qui, naguère, l'auraient fait rougir. (A, 359)

Au retour de son séjour en maison de santé, Aracoeli passait plus de temps avec son fils, et marcher à l'extérieur faisait partie de leur routine quotidienne. Pendant leurs promenades, Manuele s'est rendu compte que sa mère attirait beaucoup de regards autour d'elle et qu'au lieu d'adopter une attitude réservée, elle se pavanait davantage et prenait des poses indécentes : « Elle tendait le buste, présentant son petit sein qui, dans ce mouvement, paraissait vouloir se dresser. Elle croisait les jambes avec une nonchalance vulgaire, si bien que sa jupe remontait jusqu'aux cuisses. » (A, 359) Pourtant, lors de leur deuxième année dans leur maison des Hauts Quartiers (hiver, 1937), lorsqu'Aracoeli accompagnait Manuele à l'école, certains ouvriers se permettaient de la complimenter ouvertement dans la rue, et cette situation la choquait au plus haut point. À ses yeux, les commentaires déplacés des passants profanaient sa pureté maternelle et ternissaient la dignité de son mari. Toutefois, les dernières épreuves familiales l'avaient énormément changée entre-temps, et Aracoeli ne tenait plus à se cacher du regard des hommes : « Mais, contrairement à ce qui se passait auparavant, à présent, elle ne se dérobait plus à son succès : elle avait plutôt l'air d'être accourue à un spectacle dont l'objet était son propre corps; et où l'entraînait un ordre déchirant et despotique. » (A, 359) Manuele raconte que sa mère recherchait l'attention, mais qu'au début, elle n'osait pas encore commettre l'adultère. Aracoeli avait l'habitude de se sauver en panique jusqu'à la maison pour échapper aux avances qu'on lui faisait. Manuele, qui craignait de perdre sa mère, voyait d'un mauvais œil les hommes qui tentaient de se rapprocher d'elle.

En retraçant les situations où il a pu constater à quel point sa mère n'était plus aussi chaste qu'avant, le narrateur est amené à décrire une scène érotique qui l'a particulièrement marqué : Aracoeli qui se donne du plaisir seule dans sa chambre. Ce qui l'a le plus bouleversé, ce sont les « sons étranges et désertiques » produits par la « voix défigurée » de sa mère. Le souvenir de son « cri aride » au moment de l'orgasme demeure encore gravé dans sa mémoire. (A, 361) Dans les épisodes qui suivent la mort de Carina, Aracoeli paraît de plus



en plus tiraillée entre son rôle de mère — elle ne semble pas s'épanouir auprès de son fils et, quand elle lui témoigne de l'amour, elle finit par le repousser — et son désir d'assouvir ses pulsions de femme et d'exploiter son potentiel érotique. Aracoeli agissait aussi différemment avec son mari. Avec une voix obscène, elle l'appelait souvent de leur chambre pour qu'il la rejoigne, se jetait sur lui et l'entraînait dans des ébats passionnés : « Cette fois, son corps à lui, plus qu'un rempart, lui servait d'instrument (son unique et légitime instrument à elle), pour satisfaire enfin son embrasement inextinguible. » (A, 362) Un jour, Manuele a surpris ses parents en pleine action dans une pièce de rangement. Il était fasciné par leurs gémissements, la férocité de leurs étreintes et le désir qui émanait des mots d'amour qu'ils s'échangeaient, mais son sentiment pour ses parents était demeuré intact, sans jugement. Eugenio se soumettait aux désirs impulsifs de sa femme dans un abandon total. Jamais son amour pour Aracoeli n'a décliné : « dans la présente Aracoeli parlait toujours la toute jeune fille bouclée rencontrée à El Almendral; et qu'Aracoeli, eût-elle été vieille (par hypothèse) ou défaite, ou immonde, resterait pour lui toujours la même. Mon amour. » (A, 363)

Manuele raconte qu'Aracoeli, qui s'était débarrassée de sa pudeur et qui avait cherché à satisfaire ses fortes envies sexuelles auprès d'Eugenio, demeurait tourmentée. Obsédée par une recherche perpétuelle de plaisir, elle s'est tournée vers des aventures extraconjugales. Le narrateur effectue un « zoom » sur les liaisons de sa mère : « L'Homme-chat. Le Consul de la Milice. L'ascenseur devenu fou. La Femme-chameau. L'Église. La Quinta. » (A, 369) « Telle une pauvre prostituée clandestine » (A, 378), elle se jetait dans les bras de n'importe quel homme, à condition qu'il soit un étranger de passage, que personne de son entourage ne connaissait. Et, non seulement elle se laissait regarder par les hommes, mais elle prenait également la liberté de les regarder avec une insistance désespérée : « [...] dans ses yeux à elle, l'offre jaillit — involontaire — d'une féroce éruption intérieure, et se perd dans une imploration stupide et brûlante, qui ressemble à une demande d'aumône. » (A, 372) Plus le récit avance, plus le narrateur insiste sur les conséquences désastreuses que les tromperies de sa mère ont eues sur sa famille et sur ses relations sociales. En tant que témoin, Manuele a remarqué qu'Aracoeli se faisait traiter avec mépris par certains de ses amants : « Il [un receveur d'un service public quelconque] s'était présenté avec la froide et occasionnelle déférence du subalterne; et; à présent, par contre, il traite ma mère avec une horrible



désinvolture, où percent une vanité insolente et une prétention ridicule [...] » (A, 378). Les habitants de l'immeuble ont également changé d'attitude à son égard. Leurs salutations étaient teintées de condescendance. Quant à Aracoeli, elle n'éprouvait plus aucune nervosité quand elle croisait ses voisins. Elle les ignorait presque, les saluant passivement sans les regarder. Seul son voisin de palier, monsieur Zanchi, « qui gardait à son endroit ses manières cérémonieuses [le baisemain entre autres] » (A, 382) continuait de susciter une répulsion irrationnelle chez elle.

À travers les agissements tabous de sa mère, Manuele constate qu'il découvrait le monde mystérieux de la sexualité, de manière inattendue, et personne n'osait lui expliquer ce qui se passait. En plus d'exposer ses inquiétudes de jeunesse, Manuele exprime ses incertitudes. Bien que, petit, il se doutait que sa mère prenait de plus en plus des décisions contraires à ses principes vertueux d'autrefois, particulièrement en ce qui concerne la religion et la sexualité, son imagination d'enfant ne lui permettait pas toujours de saisir la véritable nature des événements qui le troublaient : « Je ne comprenais pas du tout la signification de la scène [Aracoeli qui se fait remarquer avec ses poses aguichantes dans un café]; néanmoins, commençait à me pénétrer la même inquiétude soupçonneuse et sottise qui envahit les aveugles au milieu d'un bruit confus. » (A, 360) La figure de la mère endeuillée fait place à celle d'une mère concupiscente qui fait des gestes d'infidélité que le narrateur, alors enfant, ne comprenait pas tout à fait. Nous constatons qu'il était sensible à l'agitation de sa mère, sans nécessairement en saisir les raisons. Cette partie, consacrée aux aventures extraconjugales d'Aracoeli, semble être une façon de préparer le terrain pour le « désastre final » (A, 293), notamment la perte de la mère. La puissance dramatique augmentera jusqu'à la fin. La compréhension sommaire du narrateur se transformera en une plus grande prise de conscience.

### 1.3 Résistance et transfigurations

#### Logique de retour et de résistance

Cet appât divin [le sein maternel] me tente, avec ses jeux radieux. Et il se refuse à moi — se refuse à moi — se refuse à moi — bien que, à condition d'en connaître juste le goût, je sois disposé à rester accroché à l'hameçon, et pendu par la gorge. (A, 320)

Puisque le récit est construit en un seul ensemble hermétique, sans logique chronologique, et qu'il contient une grande variété de matériaux textuels : des images du passé, des associations de pensées, des figures et des représentations fantasmées, les situations décrites par le narrateur peuvent nous apparaître décousues et incomplètes. L'énonciation se structure comme un casse-tête morcelé. Chaque parcelle de narration, détachée du reste, semble former une représentation insuffisante et énigmatique. L'œuvre comme unité globale est à constituer. Comment l'énonciation arrive-t-elle à avancer, avec une structure aussi fragile? Pour comprendre la manière dont les différentes parties du roman, aussi hétéroclites puissent-elles paraître, parviennent à s'inscrire dans l'énonciation et à tisser peu à peu des liens cohérents entre elles, nous partons d'un constat : la compulsion de répétition du narrateur provoque le retour de certains éléments tout au long du roman, c'est-à-dire des détails, des paroles et des images qui reviennent constamment à l'esprit du narrateur.

Le récit est formé à partir de deux mouvements narratifs qui se complètent : la logique d'allusion, qui nous permet de repérer des références à des événements dont nous n'avons pas encore entièrement connaissance, et la logique de retour, qui nous incite à interpréter les éléments qui reviennent. Le sens existe dans un « mouvement d'aller et de retour [entre les souvenirs] où cela circule<sup>31</sup> ». C'est au lecteur que revient la tâche de trouver du sens aux fragments textuels qui se répondent. Étant donné que les allusions et les répétitions

<sup>31</sup> Laurent Danon-Boileau, « De l'explication d'un texte à l'interprétation d'un geste ou de l'indice au détail futile », dans *Du texte littéraire à l'acte de fiction : lectures linguistiques et réflexions psychanalytiques*, Paris, Ophrys, 1995, p. 77.



déstructurent l'intrigue en engendrant des sauts dans le temps, le monologue semble s'inscrire dans un temps défectif :

Le temps de l'écriture est en effet un temps défectif : écrire, c'est ou bien projeter ou bien terminer, mais jamais « exprimer » ; entre le commencement et la fin, il manque un maillon, qui pourrait cependant passer pour essentiel, celui de l'œuvre elle-même ; on écrit peut-être pour matérialiser une idée que pour épuiser une tâche qui porte en elle son propre bonheur<sup>32</sup>.

Le futur est perçu comme une fuite vers l'avant. Le temps continue de s'écouler, alors que le narrateur se consacre sans arrêt à la même activité : tourner et retourner les mêmes événements du passé dans son esprit, ce qui lui donne l'impression de toujours faire le même aller-retour. Mais une fois que le narrateur semble en avoir fait le tour, ses propos le ramènent vers le drame central jusque-là évité comme un point vide dangereux. C'est dans ce gouffre que s'engloutiront les paroles pour faire émerger une vérité difficile à admettre : le rejet du fils par la mère.

« Tu es toujours mon niño? tu es toujours mon niño à moi? »

Ma réponse était là toute prête, mais elle, brusquement, l'évita, libérant ses joues de mes mains, dans le geste de qui s'arrache un bandeau. Et elle proféra d'une tout autre voix, durcie, plate et avilie comme issue d'une féroce opération de restauration :

« Moi, par contre, je ne suis plus ta mamita. » (A, 407)

Cette vérité ne peut qu'apparaître de manière indirecte en s'inscrivant graduellement dans l'énonciation. Manuele retarde le moment où il aura à revivre en souvenirs les dernières crises d'Aracoeli. Parce que le resurgissement du souvenir de la mère haineuse ne peut faire l'objet d'une désignation directe, le monologue de Manuele procède par associations de pensées.

Le monologue impose les mouvements d'une écriture qui revisite divers aspects de la relation mère-fils. Aracoeli n'est pas totalement disparue tant et aussi longtemps que le narrateur se consacre de façon compulsive à son travail de remémoration. De ce fait, reconnaître la séparation devient problématique, puisque chaque souvenir, investi et soumis à une nouvelle interprétation, est entraîné dans l'engrenage de la répétition (« folie

<sup>32</sup> Roland Barthes, « Préface », *op. cit.*, p. 10.

cyclique<sup>33</sup> »). Le rythme pulsionnel du récit est dicté par les répétitions qui donnent l'impression que le monologue tourne en rond et que le narrateur revient continuellement sur ses pas : « En réalité, dans la direction de mon futur je ne vois rien d'autre que rails tordus, le long desquels mon habituel moi-même, toujours seul et toujours plus vieux, continue à faire la navette comme un banlieusard aviné. » (A, 15)

[L]a tâche [imposée] ne peut être aussitôt remplie. En fait, elle est accomplie en détail, avec une grande dépense de temps et d'énergie d'investissement, et, pendant ce temps, l'existence de l'objet perdu se poursuit psychiquement. Chacun des souvenirs, chacun des espoirs par lesquels la libido était liée à l'objet est mis sur le métier, surinvesti et le détachement de la libido est accompli sur lui<sup>34</sup>.

À première vue, les répétitions, qui engendrent de nombreux retours de matériaux significatifs, semblent faire obstacle au cheminement du narrateur vers ses retrouvailles, mais elles contribuent peu à peu à rejoindre la haine de la mère. Plus le récit avance, plus Manuele se dirige vers un point où il devra admettre que le retour à la fusion maternelle est impossible, sinon mortelle. Toute la tentative en cours pour y accéder l'amène à reconstruire une haine qui s'avérera peut-être salvatrice. Les retours fragmentaires souvent laissés en suspens tournent autour d'un centre traumatique qui ne semble parvenir à la conscience du narrateur qu'au moyen d'une voie détournée qui donne à ce texte sa structure compulsive. La compulsion de répétition qui frappe la parole révèle bien sûr ce qui ne cesse de hanter le sujet. La répétition est toujours une tentative de rejoindre ce qui par essence ne saurait être rejoint, d'où la compulsion. Cette expérience, vécue comme une impasse, pousse le sujet au ressassement, ce qui prolonge constamment son discours. Ce cheminement, d'une répétition à l'autre, l'amène à donner à son désir (son manque) une série de formes qui pourraient tout de même s'avérer éclairantes :

Ce que je veux faire passer en parlant, c'est ce qui me manque de moi à moi-même; que j'ai en moi, mais sous une forme qui ne m'en permet pas l'accès. La qualité, la chair, la présence, j'attends donc du mot que j'adresse, de celui qui l'entend, qu'elles me soient redonnées; elles sont dans ce qui manque au mot, et dont je demande restitution. Je cours à l'échec, forcément! Mais sans doute ce qui, inéluctablement, manquera, aura une autre forme d'absence qu'avant d'avoir fait cette tentative<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Sigmund Freud, « Deuil et Mélancolie », *op. cit.*, p. 165.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>35</sup> François Gantheret, *op. cit.*, p. 79.



Le roman de Morante rejoue ce dispositif. Manuele ressasse de façon compulsive des souvenirs d'enfance et l'*autre* à qui il les adresse, c'est lui-même. Le monologue peut toujours être considéré comme une énonciation qui relève du dialogue : « Le "monologue" est un dialogue intériorisé, formulé en "langage intérieur", entre un moi locuteur et un moi écouteur<sup>36</sup>. » En revisitant les différentes figures de la mère, Manuele est porté à revenir sur les mêmes événements, mais il a tendance à ajouter des informations éclairantes aux propos ressassés.

Aracoeli, qui a vécu une déchéance physique et psychologique importante, a commis des actes qui ont eu des impacts traumatisants sur son fils, et celui-ci exprime les chocs qu'il a vécus à travers un mécanisme de ressassement qui permet aux souvenirs plus douloureux de remonter à la surface : « Tourner et retourner ses racines jusqu'à ce qu'elles deviennent arides entre mes mains, puisque je ne suis pas capable de les extirper. » (A, 40) Le narrateur multiplie les allusions à certains événements marquants, dont la plupart sont liés à la perte de sa mère, et les inscrit ainsi dans différents contextes, ce qui lui permet de présenter les situations sous plusieurs angles. Les reprises d'informations, gagnant ainsi en précision, prennent un peu plus d'importance à chaque retour. C'est en grande partie l'évolution des figures de la mère, engendrée par ce ressassement, qui donne l'impression que la narration avance.

Voici un rappel de quelques indices qui nous ont permis de suivre l'évolution des figures de la mère et surtout de repérer les transitions vers les figures plus sombres :

- La suite de reproches déclenchés par la nuit agitée à Almeria
- Les allusions au désir d'Aracoeli d'avoir une *niña* (une poupée) et la mort de Carina comme point tournant
- Les références à l'évolution sociale d'Aracoeli : ses prétentions initiales suivies de son indifférence
- Les signes de changements de personnalité chez Aracoeli : disparition de sa pudeur, les hauts et les bas de sa relation amour-haine avec son fils

---

<sup>36</sup> Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », dans *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Éditions Gallimard, p. 85.

- Les changements observés dans la voix et le rire de la mère, qui traduisent son humeur
- Les nombreuses allusions à des lieux importants : la maison de Totétaco et la *quinta*

Le ressassement permet au narrateur de remanier et de poursuivre son discours malgré ses résistances. D'un point de vue textuel, le mouvement de l'écriture rappelle celui d'une spirale (qui avance en tournant), puisque les pensées du narrateur se fondent dans un tourbillon confus, mais font quand même avancer l'histoire. Comme le soulignait Roland Barthes : « sur la spirale, les choses reviennent, *mais à un autre niveau* : il y a retour dans la différence, non ressassement dans l'identité<sup>37</sup>. » L'énonciation est également marquée par une censure apparente qui se manifeste par les sauts constants d'une pensée à l'autre. Cette particularité narrative semble correspondre à une nécessité de changer de sujet et d'éviter quelque chose (peut-être éviter la figure de la mère haineuse...). Le texte avance par transitions saccadées, apparemment superficielles, qui pourraient traduire une certaine résistance<sup>38</sup>.

Les ruptures prennent différentes formes, telles que des transitions saccadées, des sauts temporels (analepses, prolepses), des oublis et des moments de doute. Par exemple, lors de sa nuit tourmentée à Almeria, Manuele repense à sa maison de Totétaco et se met à douter de son existence. Il se rappelle avec tristesse le tabou familial qui pesait sur cette demeure clandestine, lieu de sa naissance bâtarde. Il raconte que, dans la résidence légitime des Hauts Quartiers, tous les membres de la famille évitaient de faire référence au quartier de Monte Sacro, qui, dans la prononciation enfantine de Manuele, sonnait ainsi : *Toté-Taco*. (A, 172) S'il arrivait que le narrateur commence à parler de Totétaco, Aracoeli se mettait à rougir, et tante Monda s'empressait de le faire changer de sujet. À cette époque-là, Manuele n'était pas

<sup>37</sup> Roland Barthes, « Réquichot et son corps », *op. cit.*, p. 199.

<sup>38</sup> Pierre-Paul Lacas nous rappelle que « Freud avait remarqué très tôt (*L'Interprétation des rêves*) que, « chaque fois qu'un élément psychique est lié à un autre par une association choquante ou superficielle, il y a entre les deux un lien naturel et profond soumis à la résistance de la censure ». (Pierre-Paul Lacas, « Association libre, psychanalyse », dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 11 août 2013, URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/association-libre-psychanalyse/>)



nécessairement en âge (environ 4 ans) de bien comprendre les raisons sociales pour lesquelles on désirait maintenir le secret de Totétaco. Le fait que personne ne lui ait confirmé l'existence de Totétaco continue de semer beaucoup de confusion chez Manuele : « Et cette nuit, j'ai douté de l'existence réelle de Totétaco, comme de celle d'El Almendral. Il se peut que ma première Aracoeli, celle du miroir et de Totétaco, n'ait jamais existé. » (A, 172)

En plus des allusions, des répétitions et des ruptures spatio-temporelles, quelques signes qui relèvent de l'organisation typographique sont employés pour mettre en évidence certains détails particulièrement significatifs : les majuscules, l'italique, l'usage de sous-titres, les passages en retrait et les points de suspension. L'effet esthétique qui en résulte est de type kaléidoscopique : un rythme chancelant, des représentations désordonnées, des transitions saccadées. Tous ces procédés, qui servent de piliers à l'énonciation, sont à valeur indicielle. Ils constituent des points de repère majeurs qui, interprétés ensemble, font finalement ressortir la haine de la mère. Toutefois, ces procédés retardent le surgissement complet des souvenirs, puisqu'ils créent des coupures énigmatiques. La compulsion de répétition du narrateur nous donne l'impression que celui-ci essaie de contrôler la vitesse à laquelle il dévoile son histoire. Remarquons, par exemple, la présence inhabituelle des points de suspension au début de ces deux passages :

... Dans l'éventail des biens possibles dont les gens sont avides, moi, à longueur d'année, je demandais cette unique chose : être aimé. Mais il me fut bientôt clair que je ne peux plaire à personne, pas plus que je ne me plais à moi-même; et pourtant je m'obstinais [...]. (A, 26-27)

... L'amour est échange : il veut donner — et recevoir. Et si, maintenant, à 43 ans, je me suis mis en route à la chasse d'un fantôme, c'est parce que j'ai appris depuis longtemps (et désormais, sans l'ombre d'un doute) que je n'ai rien à offrir à personne, point d'échange digne. (A, 81)

Ces interruptions rendent compte d'une nécessité de prendre une pause avant d'énoncer le reste du discours, ce qui nous laisse croire qu'il y a du non-dit. Le narrateur se retient de dire, bute sur quelque chose qu'il rejette. Les points de suspension nous indiquent que les pensées du narrateur ne sont pas exprimées avec la même transparence qu'ailleurs dans le monologue. La position des trois points, en début de paragraphe, marque un temps d'arrêt, comme s'il y avait de la censure et que le narrateur devait procéder à une reformulation. D'ailleurs, nous avons choisi de présenter ces deux extraits afin de montrer qu'un emploi

répétitif des points de suspension permet d'insister sur des épreuves particulièrement difficiles à communiquer, notamment le manque d'amour. Dans les deux cas, les points de suspension précèdent des réflexions concernant la difficulté, voire l'impossibilité, de trouver un amour réciproque.

### **Cielina, mère prostituée**

À son explication, je le contemplai, idiot et fasciné, tel un pauvre barbare venu de ses steppes devant un oracle de l'Apollon de Delphes; car, dans ma langue, le vocable *putain* n'existait pas encore. (A, 424-425)

Quand Manuele commence à raconter ses aventures ratées avec les femmes, il glisse un commentaire imprécis, dont la signification nous échappe : « Ma mémoire se refusait à reconnaître ce terrible métronome chevelu, qui pourtant, depuis une heure ancienne de mon enfance, n'avait plus jamais cessé de battre vivement dans les dépôts obscurs de mon destin. » (A, 109) Après coup, nous réalisons qu'il s'agit d'une allusion aux débauches sexuelles d'Aracoeli. En effet, le narrateur revient sur ce détail (le mouvement rythmique qui accompagne l'acte sexuel), lorsqu'il décrit les circonstances dans lesquelles il a surpris ses parents en pleins ébats : « Je crois, en réalité, que précisément alors mon cerveau enregistra pour la première fois ce haletant RYTHME fatal qui, dans le futur, devait revenir à jamais cingler mon sang de son fouet convulsif et stérile. » (A, 365-366)

Après avoir révélé les infidélités de sa mère, Manuele relate en détail l'épisode où il s'est rendu dans une crèmerie avec elle, puis a fait la connaissance d'une femme qu'il a surnommée la Femme-chameau. À son arrivée, la Femme-chameau, au « charme d'une laideur merveilleuse » (A, 384), l'a envoyé acheter des cigarettes en échange de friandises. De retour à la crèmerie, le narrateur a écouté les deux femmes, qui discutaient en murmurant, et constate qu'entre-temps, la Femme-chameau avait même appris le nom de sa mère, « allant jusqu'à lui inventer un diminutif. *Cielina*. » (A, 385)

De ces chuchotements, seuls quelques fragments de phrases me parvinrent distinctement : « une *quinta* de rêve... très réservée... de grande classe, une *quinta* estupenda... uniquement des messieurs de premier ordre... un coup de téléphone... toujours l'après-midi... » (A, 386)



La Femme-Chameau vantait à voix basse la *quinta*, un lieu mystérieux qui, selon sa description, semblait être une maison de prostitution de luxe. Toujours en chuchotant, elle expliquait à Aracoeli que cette maison close n'accueillait que des hommes de rang supérieur et que les rencontres étaient organisées dans la plus grande discrétion. Ses paroles étaient marquées par une « emphase complaisante, maternelle : périlleuse, mais en même temps protectrice, et complice. » (A, 386) Aracoeli était complètement absorbée par son discours qui avait l'air rempli de belles promesses chimériques : « Elle paraissait envoûtée par un vorace, croissant vacarme, telle une fille de la forêt qui écouterait un rythme de danse sauvage. » (A, 385-386) Les épisodes précédents sur les infidélités d'Aracoeli nous amènent à croire que la Femme-Chameau n'ignorait probablement pas son passé — elle connaissait du moins son intérêt pour la prostitution — et qu'en vue de la recruter, elle insistait sur les avantages de travailler à la *quinta* : « “Alors, ne te fait pas attendre” fut le salut final de la Dame ». (A, 386)

Tenu à l'écart, le narrateur, qui observait avec curiosité les deux femmes, ne saisissait pas du tout le sujet de leur échange. Il désirait en fait demeurer dans l'ignorance : « Pour moi, ces promesses demeuraient des mystères, bien éloignés de ma petite sphère profane. Et telles, au fond, moi aussi je voulais les laisser : non révélées. » (A, 386) Son penchant pour l'ignorance fait en sorte qu'il éprouve de la difficulté à affronter la réalité et qu'il est porté à fermer les yeux sur certaines situations susceptibles d'éveiller des inquiétudes par rapport à Aracoeli. Autrement dit, une certaine résistance passe par l'ignorance, et cela engendre des coupures dans le récit. Par exemple, comme nous l'avons déjà mentionné auparavant, le souvenir de la *quinta*, qui résulte d'un processus de reconstitution, s'inscrit dans le monologue, mais sous une forme fragmentée, ce qui suggère qu'il y a de la résistance chez le narrateur. Au fur et à mesure que le récit avance, Manuele reconstruit des souvenirs d'enfance et réalise des choses sur sa mère. À chacun de ses retours, le signifiant « *quinta* » gagne en précision. Les descriptions plus étoffées de la maison et le surgissement des noms (« *quinta* » et « Cielina ») indiquent que le personnage a cheminé.

Après sa rencontre avec la Femme-chameau, Aracoeli était visiblement agitée. Elle s'est rendue avec son fils jusqu'à la *quinta* pour l'observer de l'extérieur. Pendant leur trajet, Manuele sentait que sa mère était déchirée entre des désirs contraires, à la fois attirée et

repoussée par la *quinta*. Aracoeli « fixait la *quinta*, les yeux ronds, la face presque enflée dans sa pâleur : dans l'attitude épouvantée d'une fauvette voyant fondre sur elle un vautour. » (A, 390) Soudainement affolée, elle s'est s'empressée de prendre un taxi et de rentrer à la maison. À l'heure du dîner, elle s'est présentée à table avec la chemise déboutonnée et s'est placée de façon à laisser entrevoir ses formes, « au point que Daniele [s'est trouvé] incapable, contre son habitude, de rester impassible; dans l'acte de la servir, il en [détournait] les yeux, se faisant tout rouge au visage. » (A, 392) Après le repas, Aracoeli s'est retirée dans sa chambre, puis comme elle le faisait avec Eugenio, elle a appelé Daniele avec sa voix indécente pour qu'il la rejoigne et l'a forcé à coucher avec elle, enfreignant ainsi son propre « code moral » qui lui interdisait d'avoir des aventures avec un membre de son cercle social. Alarmé, Manuele a repensé au fameux « rythme », associé à la sexualité (A, 394). Il a tout deviné de la scène et s'est mis à éprouver de la haine à leur égard.

J'expérimentais un sentiment jamais éprouvé auparavant : c'était la haine, qui, en une masse noire, m'écrasait le cerveau et les viscères de tout son poids. Je les haïssais, Aracoeli et Daniele, l'un et l'autre; mais plus particulièrement Daniele, à croire que je voyais en lui l'agresseur et en elle la victime. (A, 395)

Cet épisode se termine par la tentative de suicide ratée de Daniele suivi de son départ définitif de la maison. Le lendemain, pour ne pas bouleverser Aracoeli, on a voulu lui faire croire que Daniele avait interrompu son service pour accepter un travail militaire. À l'annonce de cette nouvelle, Aracoeli est demeurée totalement indifférente. Son regard était fixe et vide d'expression, ce qui inquiétait Manuele. Pendant le repas du soir, le narrateur espérait voir sa mère sortir de sa torpeur et ne cessait de scruter son visage dans l'attente d'une réaction. Aracoeli a fini par diriger ses yeux vers son mari et elle s'est mise à le contempler, comme si elle était soudainement envahie par une douloureuse nostalgie. Le regard qu'Aracoeli pose sur son mari exprime un mélange d'agressivité et d'amour : « son regard éperdu pérégrinait autour de mon père, s'arrêtant parfois pour le contempler avec une acuité acerbe et désespérée, comme l'unique station de son cœur. » (A, 403) Les propos de Manuele laissent supposer que la violence, qui se trouvait dans le regard de sa mère, constituait en fait une forme d'autopunition, puisqu'elle était orientée vers un être aimé : « On eût dit, à un moment donné, de la manière dont elle le fixa au visage, de ses pupilles



s'attachant toute à sa forme [identification à l'objet d'amour], qu'elle voulait graver sur ses traits ses propres stigmates douloureux. » (A, 403)

À la suite du départ de Daniele, l'enfant avait senti le malaise qui régnait particulièrement dans la demeure. Aracoeli se repliait encore plus sur elle-même, et tante Monda, qui était à la fois choquée et fascinée par le comportement inapproprié de sa belle-sœur, ne savait plus trop quelle attitude adopter avec elle. Raïmonda ressentait également un embarras similaire en présence d'Eugenio à qui elle n'osait pas révéler les infidélités de sa femme. Par ailleurs, Aracoeli a commencé à sortir seule, alors qu'avant elle préférait être accompagnée de son fils. Un soir, contrairement à ses habitudes, elle a demandé à Manuele de sortir avec elle pour se rendre à l'église du Corso Italia<sup>39</sup> et celui-ci s'est empressé joyeusement : « Je me sentais des ailes, tant mon contentement était immense, et, en vérité, je n'aurais pas été moins, content si elle m'avait proposé "allons ensemble en prison" ou "en enfer". » (A, 405) Elle était anormalement impatiente de se rendre à l'église pour assister à l'office vespéral : « Il y avait de l'extravagance dans sa hâte excessive. » (A, 406) Manuele se souvient d'une voiturette de glaces qui est passée tout près de l'église. Aracoeli lui a proposé d'aller acheter une crème glacée, puis elle lui a soudainement demandé s'il était encore son « niño », ce à quoi il allait répondre « oui » sans hésiter, avant qu'elle n'esquive sa réponse en lui disant qu'elle n'était plus sa « mamita ». Manuele était confus, car il ne comprenait par les agissements de sa mère qui, « avec une impatience morbide » (A, 407), l'encourageait à acheter un cornet, comme pour se débarrasser de lui, et qui refusait d'en manger un avec lui, alors qu'elle aimait tant s'offrir cette gâterie à Totétaco.

Elle était toujours là, sur cet espace vide du trottoir, pareille à une mendiante, mais à présent accroupie et ramassée sur elle-même, les mains enfoncées dans son giron. Elle s'était mise à osciller d'un fébrile mouvement qu'elle accompagnait d'un balancement mécanique de la tête, comme absorbée en une extase obtuse — alors que ses yeux se fixaient sur la façade de l'église en une trouble stupeur hostile et quasi vindicative. (A, 408)

Manuele raconte que, dans l'église, Aracoeli a adopté une attitude de provocation. Elle ne s'est pas soumise à la gènesflexion habituelle, n'a pas mis son voile sur sa tête comme il est

<sup>39</sup> Rappelons-nous que la visite de la laide église du Corso Italia fait partie des souvenirs laissés en suspens au début du roman. (A, 31) Cet événement marque une rupture importante puisqu'il précède la fugue de la mère.

d'usage pour les femmes, n'a pas effectué le signe de la croix et n'a pas joint sa voix à celle des autres pour répondre aux prières du prêtre : « [...] elle demeurait muette, figée et boudeuse dans sa pâleur d'enfant infirme. » (A, 410) Ce soir-là, Manuele était fier de désobéir aux règles avec sa mère. À leur retour, le narrateur n'a dîné qu'avec son père, puisqu'Aracoeli a préféré sauter son repas et s'en aller directement dans sa chambre. Elle n'a pas tardé à appeler son mari, comme elle avait l'habitude de le faire. Manuele a constaté qu'« elle avait, cette fois, une voix différente, comme de nostalgie impossible d'une terre étrangère. » (A, 413) Pendant la nuit qui a suivi la cérémonie religieuse, Aracoeli a quitté la maison et a abandonné sa famille en laissant dans sa chambre un mot adressé à son mari. Manuele se souvient encore du contenu de son message et de la signature qu'elle a laissée tronquée :

PARTIE PARASIEMPE JE FINI  
NO SUIS DIGNE DÉTRE TON EPOUSA JE DESSONORÉE  
NO ME CHERCHE PAS NUNCA NINGUNO PERSONE NO  
ME CHERCHE PAS NO MESPAIRE PAS  
NO NO A SI JE POURRAIS TE DONNER A TOI DES  
BAISSERS DES BAISERS  
FINNI ADIO  
ARAC (A, 415)

Manuele se doutait que sa mère s'était rendue à la *Quinta*<sup>40</sup>. Toutes ses tentatives (trois fugues jusqu'à la maison close) pour la retrouver n'ont pas fonctionné, mais elles lui ont permis de connaître un peu plus la nature des activités qui s'y déroulaient et d'apprendre l'existence du mot « putain » auprès d'un groupe d'enfants pauvres qui se moquaient de lui devant l'immeuble : « Et, du ton de qui jette à un chiot une boulette immangeable, il [le chef de la bande] m'expliqua : "Ça, c'est une maison de putains." » (A, 424) Pour connaître la signification de ce nouveau terme, Manuele s'est référé à Zaïra, une des rares personnes avec qui il osait faire preuve d'audace :

« Que veut dire *putain*?  
— Hein?! Signorino, on vous en apprend des mots! » reprocha-t-elle d'un ton outragé,  
« ce sont d'abominables femmes, qui font une vilaine vie... »  
Puis, faisant, à son habitude, semblant de croire que je ne l'entendais pas (et passant, pour l'occasion, du *vous* au *tu*) elle marmonna, un peu en aparté :

<sup>40</sup> À partir de la p. 418, la « Quinta » apparaît avec une majuscule qui renforce sa présence dans l'histoire.



« Ta mère en est une. »

Je fis une grimace de mépris, sans même la regarder. (A, 426-427)

Ce sont d'abord par les mots que Manuele est sorti de son ignorance et qu'il a compris les raisons pour lesquelles sa mère a quitté la maison. De plus, la rencontre des enfants devant la *Quinta* lui a aussi permis de prendre conscience de son statut de bourgeois. Ce jour-là, Manuele a regretté d'avoir porté des vêtements chics pour se rendre au manoir, parce qu'en présence des autres enfants, il s'est senti différent. Il a eu honte d'appartenir à la classe des bourgeois : « je sentis ma condition bourgeoise me brûler la peau, comme la marque d'une race inférieure. » (A, 423)

À la suite du départ d'Aracoeli, Manuele a dû quitter Rome. Il a été envoyé chez ses grands-parents paternels de Turin pour y vivre quelque temps. Ceux-ci prévoyaient d'abord l'emmener en vacances au Piémont. Le narrateur ne voulait pas partir, car il craignait qu'Aracoeli revienne pendant son absence. Par orgueil, il refusait de montrer sa tristesse. Il attendait d'être seul pour pleurer l'éloignement de sa mère, surtout dans sa chambre, le soir. Manuele regrettait de ne pas avoir eu le courage de l'appeler haut et fort, toutes les fois qu'il s'est rendu devant la *Quinta*. Quand ses grands-parents sont venus le chercher, son père lui a demandé d'être sage et de se conduire virilement. C'était la première fois que Manuele les rencontrait et, en se fiant à leur regard antipathique, il a tout de suite compris qu'il ne correspondait pas au petit fils idéal qu'ils espéraient avoir. D'ailleurs, le narrateur mentionne que ses grands-parents estimaient peu Aracoeli, compte tenu du fait qu'elle provenait d'une classe inférieure, et qu'ils n'ont alors jamais tout à fait approuvé le mariage d'Eugenio. Manuele raconte qu'il s'est retrouvé à vivre avec des personnes qui lui faisaient toujours sentir sa condition d'enfant bâtard et que, par conséquent, il se croyait encore plus indigne d'amour, ce dont il a beaucoup souffert : « Et ainsi, tout élégant, en chemise et en cravate, je levai l'ancre vers cette longue villégiature, au cours de laquelle pour la première fois j'ai fait l'expérience de la plus noire infélicité terrestre : être vivant où il n'y a personne qui vous aime. » (A, 432) Réputés pour leur grande rigueur morale comme pour leur prestance, ses grands-parents l'intimidaient tellement qu'il ne savait plus comment se comporter convenablement : « toujours plus effrayé, je me réduisis à un vacillant cornet en papier plein d'erreurs et de hontes (toutes d'un genre femmelette) me discréditant sans remède aux yeux

de la Double Statue<sup>41</sup>. » (A, 433) Ses grands-parents, qui étaient d'une grande sévérité en ce qui a trait aux règles de conduite, le réprimandaient constamment. Sa grand-mère allait jusqu'à attribuer la faute de ses incapacités à ses origines maternelles. Sous l'effet de la peur, Manuele a même commencé à bégayer. Lorsque Manuele décrit son pénible séjour chez ses grands-parents, il est amené à se demander si le cours de son existence, qu'il compare à une bobine de film, « prise dans son ensemble, se révélerait film d'horreur, ou comédie ». (A, 442) Il ajoute qu'à revoir son film, il ne pourrait que pleurer. Il énonce quelques données astrologiques qui semblent lui prédire une mort particulièrement malheureuse : « (petit scorpion encerclé avec Vénus en exil amer petit tarot de la mort) » (A, 442), puis expose sa conception du paradis et de l'enfer. Convaincu qu'il sera condamné à expier sa vie, Manuele affirme qu'il « voudrai[t] que vînt le Samedi de la paie finale : où la totalité du firmament s'éteint » (A, 442), comme s'il était en quête de repos, puis il se met à repenser à ses nuits agitées chez ses grands-parents. Il affirme que la plus grande torture pour lui a été de demeurer sans nouvelles d'Aracoeli et que cette séparation lui a occasionné de terribles cauchemars dans lesquels la Femme-Chameau lui ravissait sans cesse sa mère. Pendant son séjour, le narrateur a finalement appris que sa mère était malade et qu'elle avait été conduite à l'hôpital. À la demande de son père, il est allé la visiter. Aracoeli se trouvait alors dans un état comateux. Tous espéraient qu'elle reprenne conscience en la présence de son fils, mais elle ne s'est jamais réveillée. Elle est décédée un peu plus tard.

La reconstitution des souvenirs de sa cohabitation difficile avec ses grands-parents pousse le narrateur à replonger dans une période particulièrement malheureuse de son enfance dont la progression dramatique s'achève sur la mort d'Aracoeli. Ce retour dans le passé déclenche chez le personnage une suite de réflexions sur l'influence qu'Aracoeli continue d'exercer sur lui depuis sa mort. Manuele réalise après coup qu'il a été laissé à l'abandon, maintenu dans une douloureuse incompréhension, puis affirme que la perte de sa mère l'a empêché d'effectuer une transition adéquate vers l'âge de raison : « Ta mort opportune, en m'amputant de toi, a bloqué ma croissance, afin que mon-ton invention puérile se conservât éternellement immunisée contre la raison. » (A, 439) La juxtaposition des

---

<sup>41</sup> Manuele compare ses grands-parents à la Statut parlante du Commandeur dans la pièce *Don Juan* de Molière.



pronoms « mon-ton » révèle à quel point Manuele s'identifie à sa mère. Manuele a l'impression d'avoir grandi à l'écart d'une dure réalité qui a fini par le rattraper à la mort de sa mère. En tant que complice d'Aracoeli, il a toujours préféré rejeter les histoires qui risquaient d'entacher la réputation de sa mère. Malgré cette attitude de déni, le narrateur n'a pu ignorer toutes les scènes tragiques dont il a été témoin. De sa perception d'enfant, il sentait les tensions familiales, même s'il ne comprenait pas tous les agissements bizarres d'Aracoeli. Pour ne pas se confronter à la mort d'Aracoeli, il a alors nourri, depuis le début de son monologue, un ensemble de propos qui prolongent l'existence psychique d'Aracoeli : « Quitte à te calomnier et à te maudire et à te renier, je n'ai JAMAIS voulu que soit dénoncée l'impossible misère de ton dernier secret [la mort d'Aracoeli]. » (A, 439) En intégrant à sa narration des souvenirs qui témoignent non seulement de son amour pour sa mère, mais aussi de sa rancune, le narrateur allonge son monologue et retarde ainsi le moment où il aura à faire face à la réalité.

### **Mère-fantôme et transfigurations**

Encore que je veuille la repousser, elle ne m'épargne pas ses visitations : où souvent elle s'apparie avec la première Aracoeli, tel un sosie défiguré. Une Aracoeli me vole l'autre; et elles se transmuent et se dédoublent l'une en l'autre. (A, 42)

Au début du monologue, au moment où Manuele entame son voyage, nous apprenons que sa mère est morte depuis trente-six ans et qu'il est toujours hanté par elle. Sachant que le cimetière où elle a été enterrée a été bombardé pendant la guerre, le narrateur, dans ses visions, imagine que sa mère, transformée en une sorte de figure immortelle, a fui le cimetière de Campo Verano pour échapper aux projectiles et qu'elle s'est rendue en Andalousie, là où il part la retrouver. Il se la représente avec la même chemise de nuit chiffonnée qu'elle portait quand il est allé la visiter la dernière fois à l'hôpital. (A, 14) Il s'agit de la première représentation de la mère-fantôme dans le roman. Pendant son voyage, il va jusqu'à inventer des conversations avec elle et à imaginer sa présence réconfortante autour de lui. Mais, comme nous le savons, la figure de la mère-fantôme peut aussi lui apparaître sous une forme hybride qu'il redoute parce qu'elle est autant aimante que haineuse. La recherche de la mère-fantôme devient un prétexte pour ressasser des souvenirs et visiter les

différentes versions de la mère. Quand le narrateur s'adresse à Aracoeli, pour lui témoigner son amour ou son indignation, c'est à son fantôme qu'il parle et par conséquent, il peut lui faire subir autant de transfigurations qu'il le souhaite. La forme la plus séduisante que Manuele donne au spectre maternel est une projection ambiguë d'Aracoeli dédoublée en son frère Manuel.

En effet, là aussi, en poursuivant les héros de la montagne, je courtais, en réalité Aracoeli-Manuel. C'était le paradis serrano de la berceuse et la gloire qui me séduisait, rayonnant au-dessus de ces collines brumeuses. Et aujourd'hui, ô Manuel-Aracoeli, ma grande excursion touche à son dénouement. (Voir A, 255, 352, 357, 458.)

Après avoir appris la mort de sa mère, le narrateur affirme avoir vécu une période de peur et d'horreur qu'il associait à un désir de vengeance de sa mère. (A, 454) À tout moment de la journée, il redoutait de voir le corps meurtri d'Aracoeli se projeter devant lui. Il craignait qu'elle revienne vers lui pour l'accuser d'une faute dont il ignorait la nature et la raison. Cette mère, qui n'a pas su répondre à ses appels à l'hôpital et qui l'a abandonné, il a voulu la rejeter. Face à sa mort, Manuele s'est retrouvé dans une position complexe où, malgré son attachement à la représentation aimante d'Aracoeli, il souhaitait faire subir des violences à la figure de la mère folle et débauchée, celle qui, avant de s'éteindre, lui a causé tant de souffrances. Dans les premiers temps de son deuil, le personnage a voulu nier son amour pour Aracoeli. Pour la punir de son déshonneur, il s'imaginait la condamner à une lapidation publique.

Et ma présente Aracoeli — la seule qui reprît figure après sa mort — ne ressemblait ni à la première Aracoeli de Totétaco, ni à la seconde de Hauts Quartiers, et pas même à la créature à peine entrevue dans la clinique — celle au bandage, et au museau de petit animal. Si en elle on pouvait déceler une ressemblance, ce n'était qu'avec l'autre — éhontée et concupiscente — qui me traînait avec elle jusqu'au dernier été. [...] Tous mes témoins possibles, de retour, accouraient lapider la laide Aracoeli. Mais c'était moi l'ordonnateur du massacre, moi l'exécuteur volontaire. (A, 455)

La peur de voir sa mère faire une apparition obscène et publique suscitait également de la honte chez lui. Il craignait que le fantôme dépravé de sa mère ne se manifeste dans sa salle de classe pour l'humilier devant ses camarades. Un jour, après la fin des cours, Manuele a



entendu un lycéen dire le mot « putain » et, à ce moment-là, il s'est produit comme un déclic qui lui a fait prendre conscience de la conduite ignominieuse de sa mère :

C'est alors, enfin, que la substance infamante — sinon vraiment la signification exacte — du fameux mot, s'est pleinement révélée à moi, comme sous la suggestion d'un spectre. Tant qu'elle était vivante, aucun indice, aucun propos, n'avaient suffi à me faire comprendre qu'Aracoeli était notre déshonneur. (A, 456)

La seule personne que le narrateur pouvait encore admirer était son oncle Manuel. Toutefois, Manuele a réalisé qu'Aracoeli continuait de dominer toutes ses pensées, puisque, pour se représenter son oncle, il finissait par lui donner les mêmes traits que ceux de sa mère : « Comme de juste, ce Manuel, à bien le regarder, était une Aracoeli habillée en homme. » (A, 458) Manuele, qui cherchait à arracher Aracoeli de ses pensées, s'est mis à croire que sa mère parvenait toujours à trouver une façon de se faufiler dans son esprit et à se greffer à ses nombreuses représentations. À la fin de son monologue, il l'accuse de l'avoir maintenu dépendant d'elle en contrôlant le cours de son existence, comme si elle tenait les fils d'une marionnette. Il la perçoit comme une vilaine femme qui a multiplié les mauvais tours et qui l'a trompé en se manifestant continuellement à lui, et ce, derrière toutes sortes de masques. Toutes les personnes qu'il a rencontrées, il les considère dorénavant comme des incarnations d'Aracoeli : « Peut-être, alors qu'elle se prétendait bannie, qui sait combien de fois, au contraire, Aracoeli s'est présentée incognito devant moi, inconnue ou déguisée, sous différents titres, sexes, âges. » (A, 459) Il est persuadé qu'à cause de ses jeux de mascarade, il n'arrivait pas à échapper à ses fourberies, ce qui signifie qu'il ne parvenait pas à faire face à la réalité de sa mort : « En effet, derrière ta mascarade, s'est cachée ta pauvre matière en dissolution : seule, dans une petite caisse clouée. Là était ta pudeur. Là tu ne voulais être regardée, ni même entrevue par Manuelino. » (A, 459) En accusant ainsi le fantôme d'Aracoeli, figure qui fait partie de son imagination, Manuele ne se reproche-t-il pas plutôt à lui-même de ne pas avoir su accepter la mort de sa mère ? Peut-être que, à ce stade-ci de son processus de deuil, il se rend finalement compte que sa mère est, depuis des années, réduite à une existence psychique qu'il s'acharne à prolonger. C'est du moins ce qu'il semble insinuer lorsqu'il cesse de glorifier les manifestations de la mère-fantôme.

### Ambivalence amour-haine

Moi, par contre, dans l'étang aqueux de mes yeux, je n'ai rien aperçu d'autre que la petite ombre diluée (presque naufragée) de ce niffo familial et attardé qui végète en moi, dans la plus totale ségrégation. Toujours le même, avec sa quête d'amour, révolue et inutile désormais, mais obstinée jusqu'à l'indécence. (A, 164)

L'énonciation, fondée sur un culte voué à la mère, est déchirée par un deuil à surmonter. Le processus de deuil prend la forme d'une foi qui s'acharne à faire exister, en souvenirs, la figure d'Aracoeli. Endeuillé, le narrateur, qui replonge dans ses souvenirs d'enfance, recrée différentes versions de la mère qui sont, par conséquent, autant de figures inventées sous un mode hallucinatoire. Le voyage devient donc un prétexte qui permet au fils d'alimenter de vieux souvenirs, ce qui représente peut-être une ultime tentative pour se détacher de l'objet d'amour. Les figures de la mère constituent un processus d'écriture qui mime un compromis : reconnaître la mère haineuse devient possible à condition qu'une partie du monologue soit consacrée à l'évocation de la mère aimante et à la satisfaction temporaire d'une quête d'amour, d'où le caractère ambivalent du récit. Les différentes versions de la mère, qui scandent la narration, permettent de suivre et de retracer le parcours qu'elles effectuent dans l'avancée du narrateur vers la vérité de son histoire, vérité qui concerne les retournements multiples de l'amour et de la haine.

Manuele dit être fasciné depuis son enfance par les changements de comportement de sa mère qui lui ont inspiré autant d'amour que de haine. En se remémorant les scènes où il s'est senti aimé, puis rejeté aussitôt, le personnage tisse un réseau complexe d'ambivalences qui déterminent son lien à la mère. Ces renversements amour-haine structurent le monologue dans son déroulement. L'alternance entre les moments heureux et les drames signale qu'il y a du refoulement chez le narrateur, c'est-à-dire un désir de repousser le moment où il aura à faire face à la mort de sa mère. La structure narrative de cette œuvre mime un travail d'introspection en cours qui, pour reprendre les mots de Freud, consisterait « à débarrasser la part de vérité historique de ses déformations et de ses étayages sur la réalité présente et à la



remettre à l'endroit du passé où elle a sa place<sup>42</sup> ». Avant de pouvoir enfin faire face à la mort de sa mère, le narrateur a eu à déployer, une à une, toutes les figures d'Aracoeli et à revivre la dégradation de leur relation. La forme morcelée du monologue de Manuele, qui se résume à un récit de voyage entrecoupé par le retour des souvenirs d'enfance liés à Aracoeli, nous donne en effet l'impression que le narrateur laisse ses pensées surgir de toutes parts et qu'il cherche ainsi à reconstituer toute son histoire jusqu'à ce qu'il n'ait pas d'autre choix que de faire face à la mère absente et haineuse, quitte à accumuler les digressions.

N'étant pas en mesure de faire abstraction de la figure haineuse de sa mère, Manuele sollicite Aracoeli dans tous ses déploiements, car cela lui permet au moins de revivre, sous forme fantasmée, les temps heureux partagés avec elle. Il insiste sur le fait qu'il est avant tout à la recherche d'amour et qu'il est constamment animé par le désir de plaire : « Dans l'éventail des biens possibles dont les gens sont avides, moi, à longueur d'année, je demandais cette unique chose : être aimé. » (A, 26) Nostalgique, il évoque souvent des moments de complicité avec sa mère, faisant notamment référence aux chansonnettes espagnoles qu'elle lui a apprises et à la proximité charnelle qui le comblait de bonheur toutes les fois qu'elle prenait soin de lui. Il repense surtout à leur routine à Totétaco qui se résumait à des câlineries, à des paroles tendres, à des jeux, à des rires, à des leçons d'italien et à des berceuses. Chaque jour, son rythme de vie était soumis à celui de sa mère. Étant donné que son père était absent (il voyait Aracoeli en cachette), Manuele, exempt de soucis, ne pouvait envisager que quelqu'un puisse intervenir pour modifier leur relation : « Dans la maison clandestine de Totétaco nous ne sommes que nous deux seuls : Aracoeli et moi. Jonction inséparable par nature et dont me paraissait naturelle aussi l'éternité. » (A, 183) Rien dans son quotidien à Totétaco ne pouvait lui faire réaliser qu'il allait bientôt changer de domicile et prendre part à une nouvelle dynamique familiale. Manuele a vécu ses quatre premières années de vie en pensant que cette période de bonheur ne se terminerait jamais. Depuis qu'il a quitté Totétaco, il n'a jamais cessé de conférer à sa première maison un caractère mythique,

---

<sup>42</sup> Sigmund Freud, « Construction en analyse », dans *Huit études sur la mémoire et ses troubles*, Paris, Gallimard, 2010, p. 187.

allant jusqu'à la comparer au jardin d'Éden. Idéaliser ce lieu de son enfance, c'est sa façon de faire l'éloge d'un paradis perdu.

Nos 1400 journées à Totétaco sont d'un bout à l'autre un seul et unique bal fantastique, où le jour et la nuit répètent leur tour de piste, s'enlaçant et se poursuivant en un couple danseur; et, à travers les plafonds et les murs, comme s'ils étaient faits d'air, à pas majestueux ou à larges envolées circulent les déesses. (A, 185)

Cette période de grande intimité a cessé lorsqu'Aracoeli a changé ses habitudes et qu'elle a commencé à faire des gestes scandaleux. Cette situation a engendré un sentiment d'abandon chez le narrateur. En plus d'exprimer ses déceptions par rapport à Aracoeli, Manuele raconte l'histoire de ses échecs amoureux et révèle ainsi un besoin d'amour inassouvi qui persiste avec le temps : « Mais il me fut bientôt clair que je ne peux plaire à personne, pas plus que je ne me plais à moi-même; et pourtant je m'obstinais [...]. » (A, 26-27) En réfléchissant à sa situation, il se remémore une fable ancienne sur le destin des malheureux. Dans cette histoire, un tailleur immortel s'introduit dans la chambre de certains individus et, pendant leur sommeil, il s'amuse à leur coudre une chemise invisible, tissée avec les fils de leur malheur, qu'ils porteront sans le savoir comme s'il s'agissait d'une deuxième peau. Le narrateur fournit une interprétation personnelle de ce conte. Se percevant comme l'une des victimes du tailleur nocturne, il est persuadé que son sort consiste à vivre sans amour. Sur sa chemise invisible serait tissée la condamnation suivante :

JAMAIS PLUS TU NE SERAS  
UN OBJET D'AMOUR  
JAMAIS POUR PERSONNE JAMAIS  
JAMAIS TU NE SERAS UN OBJET  
D'AMOUR. (A, 74)

À l'aéroport d'Almeria, Manuele, affecté par le bruit des claquements de baisers autour de lui, se remémore ses dernières tentatives de rapprochement avec son amant, Mariuccio, qui ne voulait plus rien savoir de lui. Malgré les injures de Mariuccio, Manuele ne cessait de l'appeler au téléphone et de se rendre chez lui pour le voir. Mariuccio était exaspéré par la situation : « Qu'est-ce que tu viens faire ici? Je veux être seul! Tu piges à la fin ou tu piges pas?! JE VEUX ÊTRE SEUL! » (A, 74) Un jour, il a été expulsé de son appartement pour défaut de paiement, et Manuele a perdu toute trace de lui. En repensant à cette rupture et à sa demande inconditionnelle d'amour, le narrateur réalise que Mariuccio n'était « qu'un reflet



peut-être de quelque chose d'autre [référence à Aracoeli], une buée lumineuse qu'[il] poursuivai[t], sans vouloir, en réalité, l'atteindre. » (A, 80) Manuele a souvent attendu de l'amour en retour des personnes qui l'ont cruellement rejeté. Sa quête d'amour se résume donc à plusieurs tentatives désespérées.

Et de mes si nombreuses marches et courses et poursuites et supplications de gueux, moi qui allais mendiant des réponses d'amour, contre toute dénégation reconfirmée et impitoyable de Nécessité. Et les attentes incalculables d'un démenti. Et les rechutes. Et les sourires confiants devant des faces froides. Et les pauvres grâces pour les corps concédés sans envie. Et les frissons devant les nouvelles répulsions. Et les présomptions dérisoires. Rien. Aucune réponse. (A, 74)

Après la perte de sa mère, plus personne ne lui a témoigné de véritables marques d'affection : « Depuis que j'ai perdu mon premier amour Aracoeli, plus jamais on ne m'a donné un baiser d'amour. » (A, 74) Manuele, qui a tendance à ruminer ses mauvaises expériences du passé, considère sa malchance en amour comme une fatalité. En plus de mettre l'accent sur son rapport amour-haine avec Aracoeli, le personnage fait un bilan de ses séparations, c'est-à-dire qu'il étend son ressassement à toute situation où il a subi une rebuffade, ce qui intensifie le caractère ambivalent de son discours. La narration semble être fidèle au processus que Freud décrit dans « Deuil et mélancolie », concernant la tendance au sujet mélancolique à repenser, après la mort d'un proche, à d'autres situations difficiles, pour nourrir son sentiment d'amour-haine.<sup>43</sup>

Après avoir décrit sa répulsion pour les maisons de prostitution, Manuele commence à raconter ses aventures avec les femmes, en procédant à un « zoom » : « Comme d'une longue-vue braquée ailleurs, d'autres étoiles plus tardives occupent le champ de vision, agrandies par le temps jusqu'à la démesure : MES FEMMES ». (A, 100) Mais, tout juste avant, un vers de Rimbaud, tiré de son poème « Mes petites amoureuses », apparaît dans le texte : « Hop donc! Soyez-moi ballerines pour un moment! » (A, 101) Ce poème porte sur les déceptions amoureuses du poète. Rimbaud interpelle une à une ses amoureuses, puis les punit en leur infligeant des tortures grotesques. Dans le vers cité dans le monologue de Manuele, il

<sup>43</sup> Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p. 161. : « Les causes déclenchantes de la mélancolie débordent en général le cas bien clair de la perte due à la mort et englobent toutes les situations où l'on subit un préjudice, une humiliation, une déception, situations qui peuvent introduire dans la relation une opposition d'amour et de haine ou renforcer une ambivalence déjà présente. »

s'agit de déguiser ces femmes en danseuses de ballet et de leur imposer une danse extravagante au cours de laquelle leur corps se disloque. Cette citation de Rimbaud nous prépare au récit de Manuele sur ses douloureuses expériences affectives et sexuelles. Après s'être étendu sur ses échecs amoureux pendant une cinquantaine de pages, le narrateur retourne à sa chambre d'hôtel d'Almeria et y vit la fameuse nuit agitée qui déclenche une suite de reproches adressées à Aracoeli. Sur un ton qui se rapproche du poème de Rimbaud, il critique l'inconstance de l'amour maternel et son désir obsédant d'avoir une petite fille. Le lendemain, à bord de l'autocar qui le conduit vers Gergal, Manuele imagine sa « petite amoureuse », Aracoeli, en train d'exécuter une danse vulgaire dans le paysage pierreux (paysage comparé à un cimetière, A, 197-200), au rythme des sons agressants du haut-parleur :

Projetée par les rythmes de mon cerveau, une forme d'Aracoeli danse pour moi seul sur le terrain pierreux. Elle est vêtue comme une élégante dame bourgeoise des années trente, porte des bas de soie couleur lilas, et sa danse est une obscène parodie du racolage putassier. Au fur et à mesure qu'elle évolue sur son rythme, elle se défait de ses vêtements; et ses nudités découvertes provoquent à les voir la même honte misérable et sans remède, qui nous fait détourner le regard du corps des animaux écorchés. Cependant qu'en se trémoussant elle ne cesse de rire, avec cet air de mépris et de refus définitif dont seuls les morts sont capables. (A, 199)

Influencé par Mariuccio, Manuele a appris à se soustraire au temps en se plongeant dans un sommeil excessif qui peut durer plusieurs jours et qui le coupe de la réalité et du moment présent. Le narrateur pense que « Mariuccio était peut-être un messager, ou un tueur, envoyé pour [lui] injecter le sommeil afin d'inverser le système du temps ». (A, 81) Autrement dit, à cause de ses narcoses, Manuele perd la conscience du temps et a l'impression qu'il s'éloigne du futur et se rapproche du passé. Il se plaît donc à croire que, grâce à cette inversion temporelle, il pourra retrouver l'Aracoeli de Totétaco, celle qui l'attend avec ses premiers baisers dans « quelque inexplicable ciel ». (A, 193) Se rendre en Andalousie semble être en partie un moyen de retisser des liens avec la figure de la mère aimante. Dans son monologue, Manuele va jusqu'à parler d'un rendez-vous d'amour auquel le convoque Aracoeli, mère-fantôme qu'il imagine lumineuse et pleine de tendresse : « S'ouvre un immense espace d'air autour de moi, à la seule pensée que, si je fuis enfin vers ma patrie maternelle, ce n'est pas pour justicier l'Ennemi [le Généralissime Franco], mais pour un rendez-vous d'amour. » (A, 33) Par contre, dans la deuxième moitié du roman, le souvenir de la mère



aimante ne s'impose plus avec autant de force, et le narrateur finit par se heurter à la figure de la mère-fantôme qui suscite la peur et la honte. À la fin du roman, Manuele arrive à Gergal et prend part à une conversation imaginaire avec le fantôme d'Aracoeli. Lors de leur dialogue, il lui avoue sa peur d'avoir péché parce qu'il n'a rien compris de ce qui s'est passé, alors que sa mère lui répond qu'il n'y a rien à comprendre, puis rit tendrement.

« Je voulais te dire que tout me fait peur.

— Et quoi, plus que tout?

— Avoir péché.

— Toi! Et où as-tu péché, toi, mon pauvre niño?

— Partout, j'ai péché. Dans les intentions et dans les fins et dans les actes, mais pis que tout dans l'intelligence. L'intelligence nous est donnée pour comprendre. Et à moi, on me l'a bien donnée, mais je ne comprends rien. Et je n'ai jamais compris et ne comprendrai jamais rien.

— Mais, niño moi chiquito, il n'y a rien à comprendre. « (A, 466)

Manuele a essayé de comprendre son passé en déployant toutes les figures de sa mère. Bien qu'il ait cheminé, il ne peut pas changer les choses, mais il pourra peut-être poser un regard nouveau sur son passé familial. Pour trouver El Almendral, Manuele s'informe auprès d'un vieil habitant qui, en guise de réponse, « fait en l'air un mouvement circulaire de son bras, pour [lui] signifier : "Tout est là." » (A, 468) En discutant avec le vieil homme, Manuele renoue avec la langue espagnole. Il apprend que plus personne ne vit à El Almendral et que tous les habitants portaient le nom de Munóz Munóz (patronyme de sa mère). Le narrateur est forcé de faire face à la réalité. Il ne lui reste aucun lien familial à tisser. Son récit de voyage s'arrête brusquement ici. Manuele est arrivé à sa destination finale, et il ne reste absolument plus rien de la mère à retrouver. Le narrateur semble avoir épuisé tous ses souvenirs d'Aracoeli, mais il reste à savoir s'il est parvenu enfin à se détacher de sa mère. Dans le deuxième chapitre, nous verrons que le personnage continuera de mener sa quête identitaire et effectuera un dernier saut dans le passé. Il se remémorera sa fugue vers sa demeure des Hauts Quartiers — qui a eu lieu après la mort d'Aracoeli —, et ses dernières retrouvailles avec tante Monda et son père.

Le mode d'énonciation du narrateur s'apparente au mode opératoire du refoulement dans lequel « ce n'est pas la disparition d'une image, d'une scène, d'une représentation [qui domine], c'est la rupture des connexions entre cette représentation et d'autres représentations.

Et ces connexions sont langagières<sup>44</sup>». Dans *Aracoeli*, toute la narration semble actualiser ce processus. Comme nous l'avons vu, les répétitions, notamment, laissent des « traces » dans le texte qui créent un effet de résistance. Ces répétitions créent une lourdeur qui ralentit le déroulement du récit et retarde le moment où le narrateur aura à revivre son abandon. La narration est irrégulière, c'est-à-dire que les histoires racontées se déploient dans un désordre complexe qui est engendré par la densité du monologue, la dispersion des pensées, les jeux d'associations, les transitions saccadées et les souvenirs laissés en suspens. Cette dissémination des fragments, qui a tendance à brouiller les repères spatio-temporels, manifeste et actualise les difficultés de remémoration du narrateur qui, aux prises avec une quête identitaire, ne cesse de revenir sur des souvenirs d'enfance. Or, le ressassement provoqué par le processus de deuil conduit le narrateur vers une reconstruction. Autrement dit, c'est le mécanisme de ressassement qui soutient l'intrigue et qui transforme le regard que le narrateur porte sur son passé et surtout sur sa mère. À travers le ressassement, la haine de la mère remonte graduellement à la surface, et le narrateur se heurte enfin aux figures les plus sombres d'*Aracoeli*.

---

<sup>44</sup> François Gantheret, *op. cit.*, p. 77.



## CHAPITRE 2

### L'AVÈNEMENT DU SUJET

#### 2.1 Corps morcelé

##### Travail de deuil et impasse

Du monde, où je prétends rencontrer Aracoeli, monte vers moi l'habituelle et unique réponse : « Que cherches-tu, et qui?! il n'y a personne. Autant que tu enlèves tes lunettes. Il n'y a rien à voir. » (A, 198-199)

Quelquefois, Manuele revient à la raison et pendant un instant, il se rappelle que sa mère est morte, réduite à l'état de poussière, et qu'il est donc impossible de la retrouver. Bien qu'il se confronte ainsi à la réalité, le voyage demeure pour lui une nécessité. Manuele ressent en effet le besoin de réaliser une sorte de pèlerinage à la mémoire d'Aracoeli. Toutefois, il ne peut résister à son envie de la retracer. Cette recherche de la mère dans l'espace provoque dans son récit de voyage des dérives qui lui font perdre le sens de la réalité. En d'autres mots, le narrateur enchaîne parfois entre eux des propos illogiques; cela lui arrive lorsqu'il prétend percevoir les manifestations de sa mère morte (hallucinations). Au début du roman, par exemple, il affirme qu'il a envisagé de se rendre en Andalousie après avoir entendu les fameuses comptines espagnoles de son enfance. Si l'on en croit son discours, ces chansonnettes se seraient manifestées avec la véritable voix de sa mère. Manuele est persuadé qu'il s'agissait de la vraie voix physique d'Aracoeli et non d'une reproduction de sa mémoire sensorielle : « La tentation du voyage m'avait récemment envahi avec la voix même de ma mère. Ce ne fut pas une transcription abstraite de la mémoire qui me restitua ses toutes premières chansonnettes, ensevelies déjà; mais vraiment sa voix physique à elle, avec sa tendre saveur de gorge et de salive. » (A, 19)

Il justifie ce type de phénomène en inventant l'existence d'« organes occultes de sensation, sans corps visible, et isolés des objets » (A, 20) dont la fonction est de capter de fortes impressions provenant de toutes les directions temporelles (surtout le passé) et spatiales. Il pense que ces organes mystérieux enregistrent et transmettent les expériences

sensorielles, sans les dénaturer, à partir d'une zone séparée de l'espace, dans laquelle se produit « la résurrection charnelle des morts » (A, 20). Le passage sur la voix de la mère nous fait comprendre indirectement que les perceptions du narrateur sont altérées par des hallucinations. Étant donné que Manuele ne fait pas toujours la différence entre la réalité et ce qu'il imagine, il intègre à son monologue des propos qui reflètent sa croyance en une interaction possible entre les morts et les vivants. Manuele ne croit pas seulement qu'il peut vraiment rejoindre sa mère à El Almendral, il est sûr que son projet de voyage lui vient d'elle, qu'elle l'a incité à partir en s'amusant à lui rappeler des souvenirs de leur passé, le répertoire des chansonnettes marquant le début de leur échange. Conforté dans sa conviction, Manuele se complait dans sa nostalgie de l'enfance et aime faire apparaître le fantôme de sa mère, qu'il surnomme son « estafette encantadora ».

Alors, semblable à un bigot nigaud en pèlerinage vers le Sanctuaire du Miracle, pris d'un spasme, j'ai tendu mes nerfs jusqu'au-delà de l'invisible stratosphère. Là où, en vol mais immobile, me précède mon estafette encantadora : l'enchanteresse! elle! Aracoeli! portant son enfant vers une chambrette à eux, immortelle. (A, 35)

Le narrateur fait parfois preuve de sens critique en admettant qu'il est peut-être atteint d'une folie qui le fait délirer, mais il hésite à accepter cette idée. Il ne sait pas à qui attribuer la cause de ses délires : à sa mère ou à lui? D'une part, il se demande si sa mère parvient vraiment à lui envoyer des messages de l'au-delà et à lui rendre visite. D'autre part, il doute de lui-même et se dit qu'il est probablement victime d'un trouble mental et donc responsable de ses défauts de perception. Cette remise en question le force parfois à faire face à la réalité et à comprendre qu'il se trouve dans un cul-de-sac : « Et je sais déjà que ma présente analyse et ses prétendus résultats sont imaginaires, comme imaginaire, du reste, est toute mon histoire (et toutes les autres histoires, ou Histoires, mortelles ou immortelles). » (A, 495) Autrement dit, il réalise que le voyage ne lui permettra pas de retrouver ce qu'il a déjà perdu, ce qui fait de lui, pour reprendre une expression associée au Narrateur proustien, un « sujet à la fois de la perte et de la quête<sup>45</sup> ».

Je me vois ici, en train de courir sur une piste tracée dans un désert, au milieu de mirages absurdes, faux signaux et décors vides; et une fois de plus, je me répète que les appels d'Aracoeli ont été, eux aussi, un faux signal; et mon pauvre, dernier roman andalou, une fabrique d'ombres équivoques, passe-temps de mes jours vains. (A, 198)

<sup>45</sup> Jacques Cardinal, *op. cit.*, p. 79.



Lorsqu'il parle de sa volonté de rechercher Aracoeli, Manuele se compare à un indigent haillonneux qui se souvient, après une longue amnésie, qu'il possède un diamant caché dont il ignore la cachette. Il ne sert nullement à ce misérable « d'invoquer un indice valable pour le récupérer; et il ne lui est plus jamais donné de posséder d'autre bien. » (A, 15) Malgré ce triste sort évoqué par le narrateur, celui-ci ne renonce pas facilement à ses illusions. Le monologue, soumis aux remous de sa pensée, avance malgré les contradictions soulevées. Le personnage étale ses histoires sans en soustraire les incohérences — tout ne rentre pas dans l'ordre —, ce qui crée dans le texte un effet de déboitement.

Dans le travail de deuil, si le sujet réussit à se séparer de chacun des souvenirs investis, il cesse de donner une existence psychique à l'objet perdu et parvient enfin à accepter et surtout à reconnaître la perte :

Sur chacun des souvenirs et des situations d'attente qui montrent que la libido est rattachée à l'objet perdu, la réalité prononce son verdict : l'objet n'existe plus; et le moi, quasiment placé devant la question de savoir s'il veut partager ce destin, se laisse décider par la somme des satisfactions narcissiques à rester en vie et à rompre sa liaison avec l'objet anéanti<sup>46</sup>.

À la fin de son monologue, le narrateur ne prétend pas avoir brisé le lien entre sa mère et lui. En tant que lecteurs, nous nous rendons finalement compte que l'intrigue réside surtout dans le parcours narratif et moins dans sa finalité<sup>47</sup>. C'est la démarche du narrateur (son voyage et la reconstitution de ses souvenirs) qui importe le plus, d'autant plus qu'à la fin du roman, nous ne savons même pas si Manuele a enfin fait son deuil. Nous verrons que son discours reflète, par des ruptures spatio-temporelles et des jeux de miroirs, une identité brisée dont la reconstruction dépend des progrès de son deuil.

<sup>46</sup> Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p. 168.

<sup>47</sup> Ce constat m'amène à faire un parallèle avec les propos de François Gantheret, qui en réfléchissant au travail de l'écrivain (Perec notamment) et sur ce qu'il appelle « sa quête pulsatile du mot », a affirmé que « la véritable retrouvaille n'est pas tant celle de la chose, que du mouvement vers la chose; de ce qu'il trace d'espoirs et de déceptions ». (François Gantheret, *op. cit.*, p. 84)

## Corps brisé

Mais eux n'étaient pas, comme moi, atteints d'un mal inguérissable de la croissance, qui s'était collé à mes basques dès mes premiers pas, m'interdisant de franchir tous les âges de l'homme. (A, 122)

Seul au monde, le narrateur est comme un enfant identifié à sa mère. Malgré le passage du temps, le personnage se perçoit toujours comme un enfant. Il affirme qu'à Almeria, quand il s'observe dans le miroir de sa chambre d'hôtel, il est dégoûté par la laideur de son corps vieillissant et qu'il éprouve de la difficulté à se reconnaître dans son propre reflet. L'image spéculaire lui semble étrangère.

Il m'est toujours plus difficile (presque un exercice affecté et pénible) de me reconnaître dans mon corps, je veux dire dans mon enveloppe extérieure. Au-dedans de moi, par un sentiment inné, mon moi-même s'incarne obstinément dans une forme pérenne d'enfant. Cet amas de chair mûre, qui aujourd'hui me recouvre à l'extérieur, doit être une élaboration aberrante, une concrétion maléfique formée sur mon corps réel. (A, 163)

Plus jeune, il appréhendait tout changement physique associé à la maturité et à la virilité : « La puberté, autrement dit l'entrée dans l'âge viril (fête honorifique chez les Grecs et les Romains) fut pour moi un événement néfaste, car en vérité je ne voulais pas grandir, et il me paraissait scandaleux de me faire homme. » (A, 113) La vieillesse et la mort ne sont pas toujours perçus comme des étapes libératrices. À certains moments, ils représentent, au contraire, des contraintes qui éloignent le narrateur de Totétaco. Pour retrouver son paradis perdu, le narrateur part en voyage vers sa patrie maternelle. Manuele, souvent dans le déni du temps qui passe et de la vie qui suit son cours, relate les histoires de son enfance, qu'elles soient heureuses ou dramatiques. Dès le début, il se donne une raison de ressasser ses souvenirs : revoir Aracoeli. La recherche de la mère est une démarche qui peut être entreprise parce que le narrateur endeuillé entretient un rapport ambigu avec la mort. La mort est certaines fois décrite comme une cruelle fatalité, alors que, dans d'autres situations, elle est plutôt projetée comme une étape qui mène vers des retrouvailles posthumes. Tout le monologue, avec ses avancées et ses reculs, repose sur cette conception équivoque de la mort. Le travail de deuil du narrateur est le point de tiraillement entre deux forces opposées : le désir de ressusciter la mère aimante et la nécessité de rejeter la mère haineuse. Le narrateur a tendance à retenir l'image de sa mère morte par un portrait vivant d'elle (les souvenirs), mais



il lui arrive de se ressaisir et de se ramener à la réalité. Par exemple, au début de son monologue, dans un effort de rejeter la figure de la mère haineuse et sournoise, le narrateur « crie à voix forte : ARACOELI EST MORTE ! [...] MORTE : autant dire JAMAIS ÉTÉ. » (A, 42) Comme nous l'avons vu, le narrateur doit évoquer tous les retournements de l'amour et de la haine pour faire face à la figure de la mère dans son entièreté et décider du destin de celle-ci. Étant donné que, dans sa prise de parole, il ne peut appréhender cette figure d'un seul coup, il crée ses propres conditions (partir en voyage et inventer un faux motif) pour que son passé puisse émerger. La fragmentation de la figure de la mère reflète donc le morcellement intérieur du narrateur, c'est-à-dire l'ambivalence de ses sentiments. Les tensions qui résultent de sa démarche sont exprimées par des changements de sujet brusques, des moments de confusion et d'incompréhension, ainsi que sa sensation d'être déconnecté de son corps d'adulte.

Manuele se sent prisonnier d'un corps dont il ne comprend pas les mystères. Un jour, il s'est aperçu qu'Aracoeli ne comprenait pas plus les crises qui l'avaient poussée à se déshonorer : « Je me souviens d'avoir, je ne sais quand, surpris Aracoeli affaissée en silence sur un petit banc de l'entrée, les yeux agrandis, qui demandait et demandait à moi aussi, aussi, là devant elle : "Mais qu'est-ce qui m'arrive? Qu'est-ce donc, tout cela qui m'arrive?" » (A, 379) En repensant au désarroi de sa mère, le narrateur arrive à la conclusion qu'aucune relation n'est possible avec son propre corps.

Notre corps est en effet étranger à nous-mêmes, autant que les amas d'étoiles ou les fonds volcaniques. Aucun dialogue possible. Aucun alphabet commun. Nous ne pouvons nous couler dans sa fabrique ténébreuse. Et en de certaines phases cruciales, il nous lie à lui dans le même rapport qui lie un forçat à la roue de son supplice. (A, 378-379)

Ce passage fait référence à la perte de contrôle d'Aracoeli et à ses transformations : dégradation de sa santé et de sa beauté. Le narrateur, qui se sent en rupture avec son propre corps, réfléchit sur les dérives maternelles et fournit une interprétation évasive qui se veut universelle : le corps, au fonctionnement imprévisible, s'inflige des blessures pour des raisons qui dépassent l'entendement humain. Ainsi, le corps devient, pour Manuele, objet de méfiance. Le narrateur, qui se voit toujours comme un enfant, est conscient que ses perceptions ne sont pas toujours fiables. En plus d'être déconnecté de son corps d'adulte, il est aussi en rupture avec le monde autour de lui.

En plus de se décrire comme une personne non désirable, Manuele se qualifie de misanthrope : « Toutefois, au début, je restais indécis quant à mon itinéraire : où pourrait aller, en effet, un type comme moi, sauvage, misanthrope, et sans aucune curiosité du monde — d'aucun lieu au monde?! » (A, 17-18) Le narrateur, qui erre à la recherche d'un fantôme, se compare souvent à un animal bâtard qui a été abandonné. Sans foyer, il repense avec nostalgie aux beaux moments qu'il a passés avec Aracoeli. Pendant son voyage, Manuele est porté à se couper du monde qui l'entoure, ce qui lui permet de laisser libre cours à ses souvenirs. Au cours de ses déplacements, il a tendance à s'enfermer dans sa solitude, à éviter les interactions avec les autres voyageurs et à fuir les foules. Tout rapport avec autrui lui permettrait de renforcer sa présence dans le monde, mais Manuele tient à demeurer discret et à se fondre dans la masse. Il ne cherche pas non plus à visiter des sites touristiques ni à se cultiver.

Mais une répugnance mentale m'écarte du port non moins que des lieux touristiques, châteaux, cathédrales ou Portes d'or. Ce sont là autant de larmes charmeuses, qui veulent me détourner de ma destination. Pour que la promesse finale [retrouvailles avec la mère] se réalise, je « ne dois plus me retourner en arrière ». (A, 191-192)

Le narrateur, qui préfère le silence et le repos, se sent agressé par la musique qui sort des haut-parleurs des avions et des autocars : « Comme à Milan là aussi, avant le décollage on vous assène ces sempiternelles, inéluctables "musiquettes" préfabriquées et supranationales, qui paraissent l'écho mécanique d'un monde décomposé. » (A, 65) Il affirme ne pas se sentir à l'aise dans une société ainsi dominée par l'industrialisation et considère le haut-parleur comme le « Dieu de la planète industrielle ». (A, 195) Dans l'autocar, Manuele, qui cherche à trouver un sens au vacarme qu'il entend, se demande s'il n'y aurait pas un message caché dans les sons du haut-parleur, un message subliminal qui lui serait adressé et qui lui serait expliqué en son temps. (A, 200)

Guidé par sa quête impossible de la mère, Manuele fait preuve d'un certain acharnement, puisqu'il va jusqu'à s'isoler de la réalité ambiante, jugée cruelle et décevante, pour se laisser porter par un passé reconstruit qui semble plus prometteur, ce qui engendre des ruptures spatio-temporelles. Pour se plonger dans son passé, le narrateur multiplie les allusions à ses prises de distance avec la réalité. Par exemple, dans l'avion vers Madrid, Manuele imagine son lieu de travail, mais au lieu de l'imaginer dans le présent, il invente,



contre toute logique, une version abandonnée de la maison d'édition qui appartiendrait au passé :

Dans ma somnolence filtrante, je me représente, en bas, sur la terre, mon bureau éditorial de Milan, fermé et désert à cause du pont de novembre : non point, cependant, de ce mois de novembre 1975, mais de qui sait quel autre novembre antérieur. Le bureau m'apparaît abandonné depuis des semaines, des mois, des années. [...] Et les épreuves à corriger, restées en plan sur ma table, sont émiettées par les mites. (A, 37)

Le narrateur se retrouve donc constamment à cheval entre la réalité du voyage, qui l'épuise et le désillusionne de plus en plus, et les phases d'évasion vers la mère-fantôme. Sa traversée du deuil prend la forme d'un chemin tortueux. En effet, le texte, par ses enchaînements sinueux, revêt un caractère fragile qui rappelle le morcellement identitaire du narrateur, ainsi que l'alternance des phases de déni et de reconstruction qui caractérisent un travail de deuil.

Étant donné que Manuele fuit la réalité et que son discours est davantage orienté vers ses souvenirs d'enfance, il se projette beaucoup dans des lieux du passé : Totétaco, la demeure des Hauts Quartiers et la *Quinta*. Non seulement Manuele a tendance à confondre le passé et le présent, mais il enchaîne aussi ses histoires par association libre (flux continu d'idées). Il devient alors difficile de se retrouver dans son monologue labyrinthique et d'identifier les figures de la mère, qui émergent dans un récit touffu où les repères importants deviennent ceux du passé. Nous constatons que, durant son voyage, le narrateur se sent désorienté, d'une part, parce qu'il a de la difficulté à repérer les indications, à cause de sa mauvaise vue, et d'autre part, parce qu'il a l'impression que son vieux corps épuisé traverse toujours des villes qui se ressemblent :

La présente Avenida — maintenant vide et aux lumières presque toutes éteintes — est la projection ou la copie conforme d'autres artères citadines bien connues, que, le soir venu, on parcourt à grands pas d'une extrémité à l'autre, en achoppant toujours contre le même soi-même. (A, 98-99)

Les troubles de la vue de Manuele influencent énormément sa perception de la réalité, et le degré d'exactitude des descriptions qu'il donne des lieux et des passants varie donc selon ses capacités à distinguer les détails. Étant donné que ses descriptions ne sont pas nécessairement dignes de foi, nous devons porter une attention particulière à l'importance

que le narrateur accorde à certains éléments de son environnement, même si ceux-ci ne sont pas fidèles à la réalité. Le narrateur, qui semble ne voir que ce qu'il veut voir, pose un regard endeuillé sur le monde, comme si tous conspiraient à lui montrer des scènes qui lui rappellent sa douleur et sa perte. Pendant son voyage, le narrateur remarque des détails qui provoquent un processus de remémoration. Les souvenirs reconstruits, qui imprègnent ainsi l'expérience du voyage, effritent la frontière entre le passé et le présent. L'identité du narrateur est, par conséquent, fragilisée par cette absence d'ancrage temporel.

La tendance du narrateur à errer dans des territoires inconnus et sa langueur alourdissent le récit avec des questionnements qui tombent à plat. Les mouvements désordonnés de ses pensées (la forme éclatée du texte) ainsi que les sauts temporels font en sorte que nous perdons souvent de vue le personnage et son contexte d'énonciation. Comme l'écrit Jacques Cardinal au sujet d'un fragment proustien, « le texte se construit ainsi sur l'opposition du rêve et de l'éveil, de l'illusion et de la lucidité, sans laquelle sans doute le vertige de l'illusion ne serait pas même ressenti comme tel<sup>48</sup>. » De même, on peut dire qu'à sa manière le roman de Morante se construit sur ce type d'opposition qui brouille par endroits l'inscription du corps et de la voix du narrateur.

### **Voix aliénée**

Cette réalité est un misérable secret, que tu es le seul à connaître, Manuele. Et donc, celui qui t'a parlé, c'est toi-même, Manuele autoparlant. Manuel n'existe pas, c'est une de tes fabrications spirites. (A, 251) / Je suis mort, et toi tu es fou parce que tu parles tout seul. Ne vois-tu pas qu'ils te regardent tous et ricanent? (A, 259)

En plus de son absence de linéarité, la narration fait appel à des dialogues intérieurs. La voix de Manuele se dédouble en différentes instances pour faire place à des dialogues, réels ou imaginaires. Elle devient ainsi une voix aliénée qui dialogue avec elle-même, prétextant assumer des rôles différents qui se donnent la réplique.

En des années récentes, il m'est arrivé parfois (surtout quand la drogue m'inspirait) de sacrifier des journées entières à des débats à plusieurs voix sur de semblables dilemmes

<sup>48</sup> Jacques Cardinal, *op. cit.*, p. 78.



ou sur des problèmes personnels plus actuels. Je dis à *plusieurs voix*, bien qu'en réalité il n'y eût qu'une seule voix : la mienne. En effet, je me suis réduit à une telle solitude que je n'ai plus d'autres interlocuteurs que moi-même. Et notre dialogue n'est pas toujours muet : il n'est même pas rare que j'arrive à percevoir physiquement ma propre voix qui parle. Et en certains cas, elle varie timbres et tons; et elle se redouble, et se multiplie et dispute et se presse. (A, 174)

Les échanges heureux semblent chercher à mettre fin à une solitude insupportable. Par exemple, à Almeria, une fois arrivé à son hôtel, Manuele invente sur-le-champ un rituel loufoque, inspiré des animaux qui marquent leur espace, qui consiste à prendre possession du territoire en urinant dans la rivière d'Almeria. Il se soumet souvent à « de semblables mouvements pulsionnels, comme au chantage de minuscules puissances magiques, lesquelles, sans discernement ni explication, menacent de représailles en cas d'inobservance. » (A, 83) Après avoir fini d'exécuter ce rituel imprévu, il prend plaisir à créer un dialogue imaginaire entre son oncle Manuel et lui. Dans cette scène, son oncle, qu'il imagine à partir des discours élogieux de sa mère, apparaît pour lui disputer le territoire, faisant valoir son ancienneté : « "Moi", proclame-t-il, "J'ai pissé ici avant toi!" ». (A, 85) Manuele se dit que si cette compétition amicale avait vraiment eu lieu, il n'aurait pas osé contredire son héros et lui aurait témoigné un respect sans borne en l'appelant « Roi d'Almeria » (A, 85). Il est convaincu que son oncle Manuel l'aurait reconnu comme un membre de sa parenté et qu'il l'aurait accueilli comme son égal, sans tenir compte de son âge inférieur ni de sa laideur.

À d'autres instants, Manuele recrée à l'inverse des discussions dramatiques pour revivre des scènes de rejet qui, paradoxalement, côtoient de près des sentiments d'attachement, la frontière entre plaisir et déplaisir étant très mince (exemple : scènes de dispute avec Mariuccio). Parfois, il s'impose carrément un procès lors duquel les statuts de l'inculpé et de l'accusateur sont exprimés par la même voix qui est capable de traduire un mouvement de bascule entre deux partis opposés qui débattent. Autrement dit, il s'agit d'une voix qui à la fois dénonce une faute et s'en défend. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, les deux instances, l'inculpé et l'accusateur, ne s'annulent pas, car elles ne parviennent jamais à un dénouement définitif. Elles contribuent plutôt à construire un réseau complexe d'ambivalences. De telles divisions de la voix amènent le narrateur à vivre une expérience ambiguë marquée par la soumission à des sentiments contraires de façon simultanée, à des sentiments qui peuvent s'entrechoquer, s'entremêler et même s'imbriquer jusqu'à se

confondre. Vu que le sujet s'exprime avec une parole divisée, celui-ci risque de ne plus se reconnaître dans sa voix.

### Corps porteur de faute

Je prétendais aller à la recherche de la mort ; en revanche, c'était la grandeur que je cherchais. Mais mon destin n'était pas la grandeur : je suis destiné à rester éternellement petit. (A, 256)

Les passages où le narrateur se déprécie, critique la laideur de son corps et se juge indigne d'amour laissent entendre qu'il est mélancolique, au sens freudien. Freud fait la distinction entre l'état de deuil et celui de mélancolie en précisant que la mélancolie est caractérisée par une tendance chez le sujet à s'auto-abaisser.

La mélancolie se caractérise du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste en des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtim<sup>49</sup>.

Tout au long du récit, le morcellement du narrateur se manifeste dans la perception qu'il a de son corps porteur de faute et livré à la honte : « À la fin, j'ai renoncé à toute demande ; mais la faute et la honte s'incrument. J'irais même jusqu'à dire qu'elles forment la substance même de mon protoplasme, et dessinent ma forme visible, qui me dénonce au monde. » (A, 27) Manuele a tendance à faire des rapprochements entre l'échec de ses relations et la dégradation de sa relation avec Aracoeli. Sa prédisposition à se déprécier fait écho à beaucoup de lacunes laissées par la mère. En plus d'être lié à un corps brisé et de s'exprimer avec une parole divisée, le narrateur semble porter une honte familiale qu'il fait sien : le déshonneur de sa mère. L'épisode sur la grossesse d'Aracoeli et sur son désir obsédant d'avoir une fille constitue un moment charnière qui amène le narrateur à parler de la déchéance de sa mère et à exprimer une honte par rapport à son sexe masculin, sa première maison illégitime, son corps vieillissant, ses échecs amoureux, son statut de bourgeois, son absence de virilité et sa mère devenue prostituée.

<sup>49</sup> Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p. 148-149.



Manuele affirme que, pour honorer son père et ses grands-parents, il aurait voulu avoir un corps séduisant, athlétique et viril. Il lui arrivait même de s'imaginer être dans la peau d'un « beau marin des romans, au corps tatoué qui sent bon l'air salin, errant sur le port d'Almeria ». (A, 99) Mais, la nature ne l'a pas doté d'attributs physiques aussi exceptionnels, bien au contraire. Manuele a réalisé très tôt qu'il n'avait pas hérité de la beauté de ses parents. N'ayant rien pour plaire, il a souvent été rejeté en amour et nourrit le désir de retourner dans le ventre de sa mère pour y disparaître : « Mais toi, mamita, aide-moi. Comme font les chattes avec leurs petits mal nés, toi remange-moi. Accueille ma difformité dans ton gouffre compatissant. » (A, 167) Sa maladresse et son manque d'initiative l'ont, dit-il, empêché de vivre une sexualité épanouie. Manuele, qui enviait les expériences sexuelles des autres hommes, n'a jamais été capable de coucher avec une femme. De plus, il a beaucoup souffert de son penchant homosexuel. Incapable d'accepter la fin de sa relation avec Mariuccio, le narrateur était prêt à tout pour maintenir le contact avec lui. Mariuccio avait beau l'insulter cruellement, Manuele continuait de supporter l'humiliation et de revenir vers lui : « Et toi, tu voudrais me toucher. Tu n'es même pas une vraie tantouze, tu es un mec manqué, une épave de classe hors service, tout juste bon pour le Musée des Faisceaux défunts. » (A, 76) En reconstruisant des scènes qui ciblent ses défauts et ses inaptitudes, le narrateur prolonge une haine qui tire son origine de la mère. Le narrateur se définit, à partir de ses histoires passées, comme une personne indigne d'amour. Dans ses moments d'accusation, il rejette la faute sur la mère haineuse, mais il n'arrive pas pour autant à se libérer de son passé. Au contraire, son identification à la mère est telle qu'il n'envisage pas un avenir heureux, comme s'il était condamné à sombrer avec elle.

Manuele raconte qu'il s'est adonné à des séances d'onanisme au cours desquels il élaborait des scénarios dramatiques. Une description de ses projections érotiques, appelées ses « petits cinémas », accompagne son récit sur ses défaites amoureuses. Des représentations de catastrophes naturelles et des scènes d'assassinat alimentaient ses fantasmes. Dans l'ensemble de ses projections fantasmées, Manuele assistait à des scènes qui évoquaient l'humiliation et la mort, ce qui donne l'impression qu'il a tendance à se percevoir comme un corps à détruire. Il se souvient que ses projections ont évolué avec le temps. Dans un premier temps, il se donnait du plaisir en imaginant des cataclysmes, tels que des raz-de-marée, des

éruptions volcaniques, des feux de forêt et des tornades, ce qui différenciait ses « petits cinémas » de ceux de ses camarades de classe. « En effet, la trame de [ses] visions, avec ses variantes, obéissait toujours à cette loi : toute présence humaine, ou même animale, en restait exclue. » (A, 111) Parfois, une forme aux contours imprécis, qui suggérait une présence humaine, se manifestait en arrière-plan et était perçue comme une menace terrifiante. Dans un deuxième temps, Manuele a cessé de jouer le rôle de spectateur extérieur et participait à son « film » en tant que victime d'un assassinat. Le narrateur projetait son corps, mais de dos. Ses visions étaient marquées par l'apparition de personnages humains : ses meurtriers. Le personnage imaginait des jeunes hommes, plus précisément des communistes révolutionnaires (critère qui rappelle le profil de son oncle), qui lui ressemblaient, mais « en beau ». (A, 116) Chaque fois, un assassin, pur inconnu, s'avancé tranquillement vers lui avec une attitude de mépris, maintenait volontairement une attente excitante, puis l'étendait soudainement au sol pour le tuer : « Pour moi, sa non-existence était une chance, car elle seule me le rendait accessible. Mais entre nous deux, il ne pouvait y avoir d'autre intimité que l'assassinat. » (A, 118) Manuele affirme qu'il ne cherchait pas à se sauver et qu'il laissait ainsi le criminel se damner pour lui, ce qui représentait à ses yeux une forme de considération, aussi minime soit-elle. (A, 118, 166) Ses « amours solitaires » ont subi une dernière modification. Le thème de l'assassinat a été conservé, mais l'identité des meurtriers a changé. Ils sont devenus des « Doubles d'existences réelles », tous des adolescents, qui pour la plupart, sont hétérosexuels, c'est-à-dire inaccessibles. (A, 149) Le récit sur les séances d'onanisme du narrateur révèle un fantasme de fusion et un désir de mort. L'évolution des scénarios montre que le narrateur, à l'adolescence, se voit de plus en plus comme un corps à anéantir. La fusion sexuelle ne pourrait avoir lieu que dans la destruction et l'indifférence. D'une manière semblable, la quête de la mère ne peut qu'aboutir à la haine de la mère et au vide.

Même si le narrateur pense accepter le fait que personne ne se soucie de son sort, il affirme que cette indifférence le blesse. Avant sa puberté, Manuele a tenté de se suicider à quelques reprises. (A, 36, 164) Cette tendance suicidaire traduisait une révolte contre la disparition de la mère. Il pensait qu'il pourrait ainsi quitter le monde qui le rejette. Mais, au fond, il ne souhaitait pas mourir, car la mort lui faisait peur. Il ne voulait que secouer



« l'indifférence totale de la terre. » (A, 112) Dans une conversation imaginaire avec son oncle Manuel, le narrateur lui fait part du désir de mourir qui l'animait plus jeune et de sa honte d'avoir manqué de courage. Pour décrire son malheur, il compare son sort à celui des détenus dans l'enfer du Lager, se référant à la fois à l'enfer terrestre des camps de concentration et à la conception religieuse de l'enfer : « Moi, Manuel, je demeure ici-bas enfermé dans le Lager : où chaque acte est une dégradation, et toute liberté se paie à coups de fouet. [...] Mais par-delà le Lager, il y a l'horreur suprême de la mort, qui les rend, pour la majorité des prisonniers intouchables. Voilà ma honte. » (A, 257) D'ailleurs, dans le roman d'autres rapprochements sont faits entre le morcellement de l'Histoire et le drame personnel de Manuele. Les lieux détruits par la guerre bouleversent le narrateur. Quand il aperçoit des ruines, il est affecté par les traces de violence laissées dans les murs.

La mémoire, en certains états morbides, est un corps malmené et livide, qui peut ressentir un simple contact comme un horion. Depuis que, garçonnet, j'ai traversé des zones dévastées par la guerre, toute vue de démolition ou de destruction fortuite provoque en moi un heurt brutal, tel un coup de poing dans les côtes. (A, 89-90)

Manuele dit qu'il ne s'est jamais beaucoup intéressé aux enjeux politiques. Parfois, il avait une opinion sur certains événements d'actualité, mais ses prises de positions étaient basées sur ses émotions et non sur des motivations politiques sérieuses. Par exemple, Manuele a décidé de faire du Généralissime Franco son ennemi, au moment où il a appris que c'était l'ennemi de son oncle Manuel. (A, 28) Malgré son manque de connaissances en matière de politique, Manuele se sent étrangement menacé par le monde dans lequel il vit. Toutes les fois qu'il croise une manifestation contre le Généralissime Franco, il a l'impression d'être lui-même persécuté. Étant donné qu'il est de « race bourgeoise » (A, 95), il se sent coupable des crimes politiques de son temps : « Ce ne serait certes pas la première fois que je me trouve chargé des forfaits les plus sanglants du monde : des camps d'extermination aux guerres impérialistes, aux génocides [...] aux manœuvres de la CIA. » (A, 95) Il se perçoit comme un bouc émissaire dont on voudrait se débarrasser et se compare au « bouc chassé des terres d'Israël ». (A, 96) Toutes les fois que le narrateur

mentionne qu'il est touché par les drames collectifs, il accumule des commentaires qui témoignent de la fragilité de son identité.

Ma nature se refuse à la politique et à l'histoire : piètres et vaines, mes tentatives de le démentir. Moi je suis un animal au dos écrasé par une grosse pierre. De mes pattes désespérées, je gratte la terre, et j'aperçois là-haut, à demi aveugle, des vapeurs bleues. Je ne sais pas pourquoi je suis collé à la terre. Je ne sais quelle est la substance de ces vapeurs. Je ne sais pas qui l'a déchargée sur moi, cette pierre. Je ne sais pas quel animal je suis. (A, 218)

Tous ces commentaires « politiques » évoquent la marginalisation du personnage et reflètent son sentiment d'infériorité. Les renversements de l'amour en haine, qui structurent sa relation avec Aracoeli, influencent donc sa façon de voir ses rapports avec les gens autour de lui. Autrement dit, son délire de petitesse est déclenché par le manque d'amour maternel, dont le récit vient à préciser les circonstances. Le morcellement de la narration semble refléter les lieux détruits observés par le narrateur ainsi que son identité fragmentée. En essayant de replacer toutes les figures de la mère dans le temps, le narrateur décortique les caractéristiques de sa relation avec Aracoeli et s'investit dans un travail de remémoration qui, d'une façon détournée, contribue à recoller les morceaux d'une identité brisée depuis l'enfance. Replacer les événements marquants dans une continuité relative permet au personnage de faire les liaisons importantes et d'avancer dans son processus de deuil.

Le constat des agitations politiques qui l'entourent amène le narrateur à se questionner sur la mort qui, d'après lui, est toujours tracée d'avance. En commentant les événements politiques entourant le Généralissime Franco, il explique que, pour lui, les hommes ne peuvent choisir les circonstances de leur mort et que, même si ceux-ci ignorent ce que sera leur fin, ils accomplissent des gestes qui répondent à une logique qui les conduit vers une mort précise et qui est hors de leur contrôle. Ces réflexions sur la mort sont suivies d'un brusque saut dans le passé, où Manuele retrace des épisodes qui semblent particulièrement marquants : la dernière rencontre avec son père, les dernières retrouvailles avec tante Monda, la dernière visite faite avec sa mère de la laide église du Corso Italia et sa naissance. (A, 31) Les liens d'une scène à l'autre ne sont pas clairs. Comme ces « éclairs en arrière » (A, 30) apparaissent dans le monologue sans être expliqués, ils sont laissés en suspens et laissent croire qu'ils sont liés par une certaine logique que la suite du monologue finira peut-être par exposer. Ainsi, le narrateur semble chercher à comprendre la logique qui a déterminé le cours



de sa vie. Nous avons l'impression que le narrateur essaie d'établir une sorte de chronologie à rebours. Ses tentatives pour saisir son passé dans son ensemble témoignent de son désir de ramener son histoire personnelle à une certaine unité et de consolider ainsi son identité.

Le narrateur fait de nombreuses allusions à la honte qu'il ressent par rapport à son corps, à son attitude asociale et à son impression d'être responsable des drames collectifs de son temps. Ce ressassement fait en sorte que Manuele insiste beaucoup sur le fait qu'il est souvent rejeté et qu'il a tendance à penser que les gens autour de lui l'accusent d'une faute dont il ignore la nature. D'ailleurs, cette impression d'être coupable perdure jusqu'à la fin du roman. Après la mort de sa mère, il se souvient qu'il craignait particulièrement que le fantôme de sa mère vienne le hanter pour lui imputer une faute affreuse. À Gergal, lors d'un dialogue imaginaire avec le fantôme de sa mère, Manuele dit à Aracoeli qu'il a peur d'avoir péché, parce qu'il n'a rien compris de son passé. Pendant son voyage, malgré l'impossibilité de retrouver Aracoeli, Manuele ne peut s'empêcher de rêver à des retrouvailles heureuses qui compenseraient toutes les peines qu'il a endurées. Nous décrirons plus en détail le fantasme de fusion de Manuele, ainsi que les avancées et les reculs qui caractérisent son travail de deuil.

### **Fantasme de fusion**

Le narrateur se consacre à une recherche identitaire qui consiste à reconstituer son histoire familiale, sous le mode du ressassement, jusqu'à ce qu'il parvienne à mieux comprendre ses traumatismes d'enfance. En partant en voyage, Manuele se prépare à effectuer un parcours autobiographique qui, tel que nous l'avons vu, finit par faire surgir du passé la cruauté de la mère. En contrepartie, à travers ce parcours, Manuele ressuscite peu à peu sa mère, dont il se rapproche une dernière fois. Le narrateur semble vouloir recréer une intimité entre sa mère et lui. Le voyage, entrepris pour se rapprocher de la mère-fantôme, est donc marqué par une nostalgie de la fusion avec la mère, d'où la nécessité, pour le narrateur, de reconstituer ses souvenirs d'enfance.

Parmi ses souvenirs d'enfance, il y a un souvenir-écran actualisé dans une scène fantasmée, plus précisément une scène d'allaitement projetée dans un miroir intemporel, qui s'impose sans cesse à son esprit. Le narrateur explique en effet que, « selon certains

nécromanciens, les miroirs seraient des gouffres sans fond, qui engloutissent, pour ne jamais les consumer, les lumières du passé (et peut-être aussi du futur). » (A, 21) Le narrateur décrit la première vision qu'il prétend avoir eu de lui-même. La construction de cette scène reprend certains traits du souvenir-écran : son caractère anodin, la puissance des sensations et la présence de Manuele. Cette scène semble être, en des termes freudiens, « une fantaisie que [le sujet] s'est formée par la suite et qu'il a reportée dans son enfance<sup>50</sup> ». Derrière cette fantaisie d'enfance serait dissimulée une vérité, c'est-à-dire une « réalité cachée ». Nous assistons ici à la déformation d'un souvenir incestueux : le désir de demeurer un enfant auprès de sa mère. Ce souvenir apparemment innocent est marqué par les particularités visuelles suivantes : l'immobilité de la scène, le changement de perspective et la fixation sur les traits de la mère. La scène a lieu dans un miroir. Le narrateur parle d'une vision posthume produite par une pseudo-mémoire. (A, 21) Il s'agit d'une scène « presque immobile » (A, 21), comme figée dans le temps. Manuele est persuadé que ce souvenir provient d'une période archaïque. En s'écartant ainsi de la logique temporelle, il ressuscite une jouissance en inventant une représentation de la mère aimante qu'il semble vouloir immortaliser. En détail, il décrit « une femme, un enfant à la mamelle ». Il reconnaît sa mère dans sa façon de dégager, « avec une pudeur plutôt comique » (A, 22), son mamelon de sa liseuse, et l'enfant observé, c'est lui-même. Puis, la perspective change. Le reste de la scène est décrit à partir d'un nouveau point de vue. Le narrateur-adulte recouvre les pupilles de l'enfant accroché au sein et se remémore l'état de séduction et le bien-être qu'il ressentait pendant les séances d'allaitement. Il dépeint sa mère avec beaucoup de détails et hallucine des sensations, s'attardant à la description de son mamelon, de la main qu'elle lui tend, de son visage, de ses cheveux bouclés et du goût mielleux de son lait.

Cette représentation d'Aracoeli en figure de la mère aimante associe l'intimité charnelle à la pudeur. Mais, quelques détails nous signalent qu'il s'agit d'un portrait reconstruit après coup dans lequel s'insèrent des allusions plus sombres : la mélancolie de la mère, son air presque revêché et ses défauts physiques. En construisant ce souvenir-écran, le narrateur a l'air de rechercher une attention qu'il a perdue. Cette scène d'allaitement, qui est l'expression

<sup>50</sup> Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Éditions Gallimard, 1987 [1910], p. 90-91.



d'un fantasme de fusion, semble renvoyer à d'autres scènes de son enfance où il a souhaité des rapprochements qui lui ont été refusés, dont le souvenir d'une scène d'allaitement troublante. Un matin, Manuele, qui cherchait sa mère dans la maison, l'a trouvée en train de dormir dans sa chambre et s'est aperçu qu'un de ses seins dépassait de sa chemise de nuit. Comblé d'allégresse, il s'est rapproché pour sucer son mamelon. Manuele a voulu consoler sa mère de la mort de Carina et remplacer sa sœur à son sein. En revivant ce moment de fusion, il a eu l'impression que « Totétaco ressuscitait ». (A, 317) Aracoeli s'est réveillée en sursaut, puis l'a chassé hors de sa chambre, comme s'il était « un vilain animal ». (A, 318) À cause de cette mauvaise expérience, le narrateur a subi une terrible perte d'estime et il a fait des cauchemars. Dans ces derniers, il est constamment attiré par un appât [le sein maternel] qui finit toujours par lui échapper. (A, 318-320) D'autres scènes évoquent, d'une manière semblable, une fusion impossible : les échecs amoureux qui se répètent, les expériences sexuelles infructueuses, et le rapprochement entre l'allaitement et la fellation qui revient à deux reprises dans le récit (A, 150, 169) et qui contribue à faire ressortir le fantasme incestueux du narrateur.

Manuele associe sa mère au symbole du miroir. Dans l'avion en direction d'Almeria, le narrateur apprend, en lisant un dépliant, qu'*almeria*, en arabe, signifie miroir. Il interprète cette découverte comme un signe du destin qui valide sa quête et fait apparaître son guide : le fantôme de sa mère :

Ce qui me semble un nouveau signe du destin, ce rappel du miroir d'où toujours réaffleure pour moi, vive et présente, Aracoeli ; et cette découverte a suffi à me restituer, d'un bond, mon estafette céleste revenue pour précéder au milieu des étoiles, mon vol vers El Almendral. (A, 66)

Manuele souhaite redevenir l'enfant aimé qui apparaît dans le souvenir-écran et retrouver le sentiment d'être en symbiose avec Aracoeli. Il veut retourner vers elle et en elle : « Depuis lors [depuis la première séparation marquée par la naissance], en réalité je n'ai jamais cessé de la chercher, et dès cet instant mon choix était celui-ci : rentrer en elle. Me pelotonner en elle, dans mon unique tanière, désormais perdue qui sait où, au pied de quel précipice. » (A, 32) Au début du roman, le narrateur mentionne que son voyage durera quatre jours et se terminera le 4 novembre. (A, 17) Quelques pages plus loin, il parle de la séparation que représente la naissance et précise qu'il est né un 4 novembre. Cette date

semble donc symboliser un retour à l'origine et un désir de fusion. Pour Manuele, vivre, c'est faire l'expérience d'une suite de séparations dont la naissance constitue la première et la plus cruelle de toutes. Toutes ses rencontres ont abouti à des espoirs trompés. Comme il a de la difficulté à accepter la mort d'Aracoeli, le narrateur, nostalgique de l'amour maternel, nourrit un discours qui continue de véhiculer un désir envers la mère : « [La] rébellion peut être si intense qu'[il] en vienne à se détourner de la réalité et à maintenir l'objet par une psychose hallucinatoire de désir<sup>51</sup> [...] »

De manière paradoxale, le narrateur utilise aussi beaucoup d'images associées au miroir pour exprimer son morcellement identitaire. À Gergal, Manuele descend de l'autocar, précédé par un vieux couple de paysans, et éprouve une sensation de « déjà-vu ». Il a l'impression d'avoir déjà vécu cette même scène dans une autre vie : « Il se peut que cette autre vie ne soit qu'imaginaire, un reflet éphémère de celle-ci; mais il est aussi possible que celle d'aujourd'hui ne soit au contraire qu'un reflet de l'autre : la vraie. Il se passe, dans le domaine de la lumière, de semblables jeux de miroirs. » (A, 213) Manuele dit avoir été convaincu, enfant, que les étoiles n'étaient que des reflets d'une unique étoile, et, à partir de cette croyance enfantine, il se met à comparer son identité fragmentée au miroitement des étoiles dans le ciel.

Selon moi, il n'existait qu'une unique étoile créée au début; et multipliée à l'infini, par nos regards terrestres, soumis à un jeu de miroirs illusoire. De ma cosmogonie enfantine, je perçois, aujourd'hui, une variante autobiographique : où mon existence présente ne serait, en réalité, que le dernier d'une série infinie de reflets trompeurs. (A, 213)

Manuele conçoit son existence comme le résultat d'une suite de reflets stellaires et pense que son véritable corps, multiplié comme les étoiles, est déformé par un jeu de réflexions qui le rend difficilement reconnaissable. Une vingtaine de pages avant, il mentionne qu'il a le « sentiment de n'être pas seulement un ; mais que beaucoup de [lui]-mêmes, porteurs de tous [ses] différents âges » (A, 191), cheminent vers Aracoeli. Il aimerait trouver une façon de revenir à son lieu d'origine pour retrouver son corps, mais l'épreuve est trop difficile : « J'ai essayé de descendre de reflet en reflet, vers le trésor indicible de mon corps extrême. Et me voilà en revanche ici, dans mon corps ordinaire, celui de tous les jours, balloté entre irisations

<sup>51</sup>Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p. 150.



et halos précaires : expatrié, devant le même verre. » (A, 254) Abandonné par Aracoeli, il se sent incomplet depuis son enfance. Il aimerait revenir vers la fusion originelle qui l'unissait au corps de sa mère et repense avec nostalgie à leur complicité et à leur proximité charnelle à Totétaco. En raison de l'absence du père, qui a duré quatre années, le narrateur s'identifiait pleinement à Aracoeli et affirme qu'il n'avait pas encore conscience de la différence des sexes et qu'il aspirait à devenir comme sa mère, ce qui représente le degré extrême de son fantasme de fusion.

Pour moi, entre l'unité et ses multiples, il n'existait pas de frontières précises, de même que le je ne se distinguait pas encore clairement du tu et de l'autre, ni les sexes l'un de l'autre. Pendant tout le temps de Totétaco, je n'eus pas la notion d'appartenir au genre masculin, autrement dit d'être quelqu'un qui ne pouvait jamais devenir femme, comme Aracoeli. (A, 182)

Manuele, qui souffre de son morcellement identitaire, multiplie les allusions à la religion pour se convaincre que les humains étaient, avant la création du monde, des êtres entiers déliés des lois spatio-temporelles : « Nous étions entiers, avant la Genèse; et il se peut bien que l'expulsion de l'Éden doive être prise, dans son sens occulte, pour un jeu ambigu et provocateur [...] » (A, 303). Il s'inspire du récit de l'expulsion de l'Éden et invente l'existence d'un fruit secret qui serait caché dans un des nombreux jardins de la terre et qui aurait le pouvoir de transformer les humains en des êtres pareils aux dieux :

Trouvez-le [le fruit secret], et vous serez pareils aux dieux. « Les dieux ne sont pas broyés par la machine des sens. Ils sont entiers. Passé, présent et futur — ténèbres et lumière — mort et vie — les multiples et les termes — les différents et les contraires — pour eux ne font qu'un. Peut-être est-ce LÀ notre ligne d'arrivée. (A, 303)

Dès l'instant où le narrateur a choisi de partir à la recherche de sa mère-fantôme, il refuse de se soumettre à la logique spatio-temporelle. Il a tendance à couper son discours du présent et de la réalité ambiante, et nourrit son fantasme de fusion en faisant de nombreuses références au symbole du miroir. De plus, il construit une ambivalence amour-haine qui, comme nous l'avons vu, engendre des ruptures dans le récit, mais semble nécessaire à l'émergence des figures de la mère. Manuele veut ressusciter Aracoeli dans un monde libéré des lois spatio-temporelles et ainsi déjouer la mort. À ses yeux, un tel miracle est de l'ordre de l'immortalité, et « les choses immortelles sont déliées du passé et du futur. » (A, 143) Autrement dit, il invente un monde éternel et immobile où la rencontre entre les vivants et les

morts est possible. Dans ses rêveries, ce monde prend souvent la forme d'un miroir intemporel<sup>52</sup> dans lequel est projetée la fameuse scène d'allaitement : « Pour moi qui file vers El Almendral, les temps se réduisent à un unique point étincelant : un miroir, à l'intérieur duquel se précipitent tous les soleils et les lunes. Et là dans ce point suspendu, en vol mais immobile, me précède mon estafette encantadora. » (A, 37) Le narrateur souhaite redevenir l'enfant de Totétaco et retrouver la figure de la mère aimante qui, de nouveau, l'aimera inconditionnellement. Il veut la rejoindre dans un monde où il parviendra à se débarrasser de tous les défauts qui l'accablent et qui le distinguent de sa mère : sa laideur, son âge et son appartenance au sexe masculin. Après avoir décrit leur vie à Totétaco, Manuele pense aux retrouvailles qu'il espère vivre.

Cette Aracoeli-là n'est pas la même que celle du miroir, mais une Aracoeli antérieure à ma naissance, qui sera toutefois prête à me reconnaître, quand j'arriverai. Le corps dont j'ai honte tombera de moi tel un déguisement de comédie, et, en moi, riant, elle reconnaîtra l'enfant de Totétaco. Pareils, elle et moi, redevenus du même âge. Petit garçon? petite fille? Là, certaines données n'ont plus cours. Sexe masculin ou féminin ne signifie rien. Là, on ne grandit pas. (A, 190)

La quête identitaire de Manuele ne repose pas seulement sur un désir de compréhension mais aussi sur un besoin de se reconstruire, c'est-à-dire de prendre la parole et de se donner une place dans l'histoire. La fusion incestueuse avec la mère est impossible et c'est la raison pour laquelle il ne reste que la haine de la mère à faire surgir. L'écriture fragmentée, l'éclatement identitaire, le morcellement de l'histoire et la scène d'allaitement projetée dans le miroir sont des éléments qui montrent la difficile accession du sujet à l'unité. L'avancée du narrateur dépend de ses capacités à accepter la perte de sa mère et à faire progresser son discours malgré ses résistances.

<sup>52</sup> Le signifiant « miroir » revient souvent. (A, 37, 65-66, 98, 172, 190, 213, 303)



## 2.2 Travail interprétatif

### Délire et vérité

Il n'est en effet point de retour de l'Oubli, sinon à travers son jumeau, la Restitution. C'est dans cet autre fleuve, que l'on reboit les mémoires perdues; mais comment s'assurer que ses eaux ne sont pas droguées, et polluées par des présages ou des séductions, des fabulations ou des leurres? (A, 253)

Manuele est le seul narrateur, et tout le récit s'engendre d'un point de vue unique et subjectif. Bien qu'il démontre un souci de vérité, rien, dans son énonciation, ne vient confirmer l'exactitude de ses propos. Au contraire, il remet souvent en question les facultés de sa mémoire. Il doute de sa capacité à se rappeler des faits avec justesse et fiabilité.

Se peut-il que ce soit là un de mes souvenirs apocryphes? Dans son travail continu, la machine inquiète de mon cerveau est capable de me fabriquer des reconstructions visionnaires — tantôt lointaines et factices comme des mirages, et tantôt proches et possessives au point que je m'incarne en elles. Il arrive, en tout cas, que certains souvenirs apocryphes se révèlent à moi plus vrais que le vrai. (A, 22)

La mise en place du récit dans *Aracoeli* est limitée par l'épreuve de la réalité toutes les fois que Manuele se méfie de son propre jugement et qu'il doute de ses perceptions, cherchant ainsi à échapper aux hallucinations. L'incertitude peut entre autres se manifester à travers des propos qui suggèrent la possibilité d'un récit imaginé dans un état de mélancolie rêveuse : « Et puis, tout ce voyage absurde en Andalousie [...] est-il autre chose qu'un fantôme onirique de ma langueur : quand en réalité mon corps dort, abruti par les hypnotiques, dans une sordide chambre de bonne louée à Milan. » (A, 98) De plus, l'affirmation qui concerne la reconstruction des événements est omniprésente. L'organisation du monologue tient compte des limites de la mémoire. Sa structure simule les oublis et les tentatives de reconstitution. Apocryphes ou non, les souvenirs de Manuele sont d'abord dictés par l'intuition, ils relèvent presque d'un instinct animal : « Mon état ressemblait fort à celui d'un animal bâtard que, sitôt né, on a emporté loin de sa nichée, au fond d'un sac, pour s'en débarrasser au bord d'un chemin charretier. [...] Alors, guidé par ses sens aigus, il refait tout le chemin en arrière, vers le point de départ (vers une reconnaissance, peut-être). » (A, 19)

Le monologue, qui forme un enchaînement apparemment disparate, a pour effet de créer l'impression d'un tourbillon de pensées en pleine émergence. Le caractère spontané des pensées laisse place à des contradictions et à des questionnements de ce genre :

Si je sonde ma mémoire, jusqu'à en toucher le fond, j'en rapporte à la lumière un tout autre Totétaco : d'une vérité si évidente que maintenant encore, alors que je suis en train d'en parler, je demeure incertain et partagé entre les deux. Et je dénonce par là même (et pas pour la première fois) ma nature divisée, qui souvent invalide mon témoignage, même à mes propres yeux. Lequel des deux fut le *vrai* Totétaco? (A, 173-174)

Quand Manuele repense à Totétaco, sa première maison, il expose deux versions qui lui viennent en tête : l'une fabriquée sans l'aide de ses souvenirs d'enfance, dont la description repose davantage sur des suppositions, et l'autre construite avec une volonté intense de scruter sa mémoire à la recherche de détails plus justes. Entre ces deux représentations, le narrateur n'arrive pas à déterminer celle qui est vraie. D'ailleurs, nous constatons dans la citation l'utilisation de l'italique pour attirer l'attention sur la notion du vrai qui comporte énormément d'ambiguïté : « Lequel des deux fut le *vrai* Totétaco? ».

Dans un débat à plusieurs voix, qui prend la forme d'un procès, Manuele est amené à se questionner sur la validité de ses commentaires concernant sa première demeure, mais, en aucun temps, il n'arrive à dissiper l'équivoque. En fait, le narrateur dialogue avec lui-même. Sa voix se sépare en plusieurs instances : A. (l'Accusateur), I. (l'Inculpé), D. (la Défense) et X.Y.Z. (l'Auditoire). À la fin de son interrogatoire imaginaire, Manuele montre son incapacité à garantir l'authenticité de ses souvenirs et plaide l'ignorance :

A. — Suffit. Une dernière question avant de suspendre l'interrogatoire. En définitive, le Sujet juge-t-il ses souvenirs DIGNES DE FOI?

I. — Hélas, comment le saurais-je? (A, 181)

Même si ses affirmations peuvent contenir quelques fragments de vérité, Manuele fabule tellement qu'il ne cesse de confondre la réalité et l'imaginaire, à un point tel qu'il « puiserait ses souvenirs non tant dans sa mémoire que dans son imagination. » (A, 181) Lorsque le narrateur reconstruit après coup (une mise en acte des souvenirs, c'est-à-dire des répétitions) ses souvenirs, dans cet exemple comme dans le reste du roman, il s'exprime en avançant plusieurs hypothèses, mais l'énonciation aboutit difficilement à des conclusions. Un élément capte notre attention : le narrateur revient brièvement sur le fait que sa mère désirait avoir une

filles. Le monologue ne fonctionne pas selon un pacte de vérité, il constitue plutôt un espace dynamique où les souvenirs peuvent surgir momentanément, et ce, malgré leurs contradictions. Puisqu'il ne distingue pas bien la réalité de ses fabulations, son récit laisse place à des incertitudes quant à la véracité des événements racontés. Dans sa démarche, Manuele est davantage engagé dans un pacte de sincérité, c'est-à-dire qu'il n'affirme peut-être pas toujours la vérité, mais il s'acharne à étaler toutes ses tentatives. Sous toutes réserves, il reconstruit ses souvenirs, morceau par morceau.

Le monologue, qui se veut le plus vrai possible, contient beaucoup de détails et de précisions dans les descriptions et dans les commentaires du narrateur. Comme si l'accumulation d'informations devenait ainsi garante d'une certaine rigueur et fiabilité dans l'acte de remémoration, cette technique d'écriture renforce le caractère vraisemblable des souvenirs reconstruits. Par contre, l'effet de réalisme qui en découle est trompeur, puisqu'il peut nous faire oublier que les démonstrations soutenues par le narrateur sont d'abord des hypothèses et pas nécessairement des faits. Le discours de Manuele fait souvent place à certaines théories, qui se rapportent à différents domaines, par exemple les sciences médicales et la psychanalyse. En donnant une dimension savante à ses paroles, le narrateur brouille les frontières entre l'aspect réfléchi de ses exposés théoriques et le caractère névrotique de son argumentation. Du fait que Manuele est incapable de distinguer la réalité vécue, l'énonciation ne peut pas être considérée comme digne de foi. D'ailleurs, lors du procès imaginaire portant sur Totétaco, *l'Accusateur* se prononce à ce sujet de cette façon :

Et d'abord, chez les individus normaux, la fonction de la véritable mémoire commence, pour des exigences de santé, avec l'âge de raison. Tant que les facultés de raisonnement sont absentes, ou incomplètes, l'individu humain, selon la nature, est incapable de donner aux impressions la forme et l'ordre indispensables à l'historicité d'une expérience. (A, 175)

Ce passage révèle comment les fragments d'explication peuvent être intégrés au discours délirant. La lucidité des raisonnements de Manuele quant aux problèmes de la mémoire contraste avec sa tendance à divaguer, car, nous le savons, le narrateur ne sera pas en mesure de déterminer lequel de ses souvenirs est rattaché au *vrai* Totétaco.



### Fonction de l'ignorance

J'étais le légataire d'une lettre scellée qui nous octroie son pouvoir magique à condition de ne la desceller jamais. Mon trésor était une énigme devant laquelle ma jalousie montait la garde; il m'importait de la préserver et pas seulement des autres : moi-même, pis que tout, j'étais jaloux de moi. (A, 438)

Le mouvement de l'écriture est marqué par deux processus contraires : le maintien de l'ignorance et le travail interprétatif. Dès le début du monologue, lorsque le narrateur explique son projet de voyage, il décrit son penchant pour l'ignorance, comme mode de vie :

Sur sa préhistoire [celle d'Aracoeli] en Andalousie, je m'étais toujours gardé dans l'ignorance, plus ou moins comme au temps de mon enfance. Et maintenant encore, pour moi, *la chercher* ne signifiait pas me documenter ou recueillir des témoignages; mais partir d'ici, sur les traces antiques de son passage, tel un animal égaré qui suit les odeurs de sa tanière. (A, 30)

Manuele sait que sa mère, bien qu'elle lui ait fait l'honneur de lui raconter certaines histoires, ne lui a pas révélé tous ses secrets, et qu'au bout du compte, il connaît très peu de choses sur sa vie en Andalousie. Sa démarche pour la retrouver en voyage ne consiste donc pas à recueillir des renseignements pour en apprendre plus sur elle. Au contraire, le narrateur, qui tient à protéger les mystères maternels et à préserver l'image idéalisée d'Aracoeli, veut encore demeurer dans l'ignorance : « Avoir déjà été le complice et le dépositaire d'autres de ses secrets, c'était mon mérite caché, et d'autant plus précieux pour moi que ces secrets-là me restaient, tous, sous figure d'énigme. » (A, 438) Par cette valorisation de l'ignorance, Manuele est libre d'inventer le passé de sa mère. Il imagine autant de scénarios mythiques qu'il le souhaite (exemple : histoire des noces de ses parents, inspirée de cartes postales, A, 66-71) et les agrmente sans avoir à se soucier de la vérité, ce qui lui permet de retrouver le sentiment de complicité qu'il éprouvait lorsqu'il prétendait défendre les secrets d'Aracoeli en faisant mine de ne pas avoir entendu les commérages ambiants : « J'étais en effet là pour défendre non seulement la jalouse propriété de ma mère contre toute indiscretion vulgaire; mais aussi les étendues ouvertes, infinies de l'ignorance contre toute espèce de frontière. » (A, 11)

Le narrateur va jusqu'à soutenir que sa mère a choisi de le laisser dans l'ignorance, car elle sentait peut-être que, inconsciemment, il savait déjà tout d'elle « dès l'époque où [il] grandissai[t] dans son utérus ». (A, 11) Dans son discours, la grossesse est perçue comme l'expérience d'une symbiose parfaite entre mère et fils, et d'après Manuele, cette union aurait permis à Aracoeli de lui transmettre son histoire, et ce, « à travers le même message chiffré qui avait transmis de sa peau à la [sienne] la couleur brun maure ». (A, 11-12) En nourrissant de telles croyances, il nie l'importance d'élucider le passé de sa mère : « Or donc, il eût été vain de tenter une traduction terrestre de ce que je portais en moi de congénital, déjà imprimé dans son propre code fabuleux. » (A, 12) Par conséquent, Manuele ne veut pas connaître les véritables expériences de vie d'Aracoeli, car cela pourrait ternir l'image qu'il a d'elle. Il redoute les drames qu'il pourrait découvrir ou faire émerger, et préfère demeurer dans le déni. Le discours de Manuele, caractérisé par sa forme fragmentée, semble constamment tiré vers deux pôles : le refus de faire face à la réalité (complaisance dans une nostalgie de l'enfance) et la nécessité de s'investir dans son travail de deuil.

Dans sa façon de concevoir la mort, Manuele accorde une place tout aussi importante à la notion d'ignorance. Il pense que la mort qui échoira à chaque homme est « de par une loi organique » prédéterminée. D'après lui, les hommes ne connaissent pas la portée de leurs choix de vie, c'est-à-dire qu'ils vivent en ignorant que la succession de leurs décisions les fait cheminer vers une mort précise. À la fin, s'il leur était possible de revoir l'itinéraire tracé par l'enchaînement de leurs décisions, ils constateraient à coup sûr que tout ce qu'ils croyaient choisir librement reposait en fait sur une logique qui les dépassait.

Ignorants : c'est la règle voulue. Mais aussi, en quelques occasions, une certitude innommée frappe à notre conscience avec un vacarme assourdissant : comme les pas d'une armée étrangère en marche vers nos frontières pour une dévastation inouïe, que nous ne savons pas nous expliquer; tandis qu'à voix basse un espion nous insinue que nous-mêmes nous l'avons appelée. (A, 30)

Vu que le narrateur croit qu'il est impossible de changer son destin, il a tendance à adopter une attitude défaitiste et à vivre son voyage sous un mode passif. Il se déplace effectivement sans but clairement défini et erre d'un lieu à l'autre comme si le monde qui l'entourait ne le concernait pas. Se repliant ainsi sur lui-même, il ne cherche pas à faire des apprentissages (« aucune curiosité du monde », A, 17-18). Par exemple, il n'interagit pas



beaucoup avec les gens, ne visite pas les différents attrait touristiques, ne s'intéresse pas vraiment à l'actualité politique (les manifestations en cours et le sort du Généralissime Franco) ni n'approfondit ses connaissances historiques (la Seconde Guerre mondiale et la guerre civile espagnole).

En plus d'être déformée par l'ignorance, l'énonciation de Manuele est modulée par ce qui se donne à lire comme du ressassement. Se repérer dans un monde où tout rappelle le passé est source de confusion pour le personnage. Bien que le voyage constitue la trame principale qui assure une certaine stabilité au récit, les pensées du fils, qui ont tendance à rester accrochées au passé, évoluent peu en fonction des expériences vécues au temps présent. Manuele s'appuie en effet sans arrêt sur des références au passé pour élaborer ses réflexions. Cette approche donne l'impression qu'il est bloqué par l'impossibilité de poursuivre et de développer son discours. Sa narration prend un aspect fuyant, car elle n'est ni totalement ancrée dans l'instant présent ni en mesure de capter les souvenirs dans toute leur clarté et leur authenticité.

Ce monologue se tisse ainsi avec les angoisses identitaires, puisqu'il est associé à la voix d'un adulte incapable de se défaire de ses croyances d'enfant. En reconstruisant sans cesse ses souvenirs infantiles, Manuele inscrit son discours dans une historicité tronquée, sans dimension présentiste ni future. Le personnage ne peut faire progresser son discours que s'il construit ses propres réseaux interprétatifs. Autrement dit, le narrateur raconte son histoire en interprétant les situations au moyen d'un système de codes bâti à partir de ses propres références personnelles. Les situations vécues pendant le voyage se transforment souvent en éléments déclencheurs d'un mécanisme de remémoration et de transposition. Le narrateur est ainsi porté à associer les icônes qu'il remarque en voyageant à des souvenirs personnels (interprétations délirantes, logique induite par le discours de Manuele). « [Son] esprit est cagibi meublé de bric et de broc, où peuvent se rencontrer en une drôle de cohabitation la mécréance la plus rigide et les superstitions les plus futiles. » (A, 193) Manuele donne donc des significations propitiatoires (suite d'inférences), qui suggèrent des retrouvailles heureuses, à certains objets du quotidien (intjection), aperçus par hasard autour de lui.



Parmi ces signes, il y a le symbole d'une amulette (un petit bonhomme dessiné dans le roman, A, 260) que Manuele a porté pendant longtemps. Un jour de promenade à Rome, Aracoeli a été approchée par une bohémienne qui, après avoir étudié les lignes de main de Manuele, lui a confié que son fils allait mourir d'amour avant ses quinze ans. Aracoeli a donc décidé d'accrocher au cou de Manuele le fameux talisman à la forme humanoïde qui était censé le protéger des chagrins d'amour. La dernière fois que Manuele s'est enfui de chez lui pour se rendre à la *Quinta*, il s'est fait intercepter par monsieur Zanchi, son voisin de palier que sa mère détestait tant. D'une « voix faussement cajoleuse d'une vieille religieuse », monsieur Zanchi voulait savoir où il s'en allait. Après avoir remarqué le collier de Manuele, il s'est approché pour mieux voir les détails de ses pendentifs et en a profité pour lui faire de petits attouchements. À ce moment-là, le narrateur a évité son contact, et son voisin s'est immédiatement aperçu du dégoût sur son visage. Pour se venger, il lui a lancé avant de partir : « “Dommage que tu sois moche.” Puis il ajouta entre ses dents : “Tu ne pourras pas faire le métier de ta mère.” » (A, 429) Dès la première insulte concernant sa laideur, Manuele affirme qu'il s'est tellement senti blessé et qu'il a voulu se révolter contre le monde. Pendant sa marche jusqu'à chez lui, il a arraché de son cou l'amulette qui était censé le protéger de la mort et l'a jetée aux ordures, se livrant ainsi à « la mort prescrite : d'amour, et avant [sa] quinzième année ». (A, 41)

À Gergal, en sortant d'un bar où il s'est arrêté pour boire un verre de chichón, le narrateur remarque au-dessus de la porte un fétiche en terre cuite dans lequel il reconnaît la même silhouette enchantée de son talisman. Cet événement imprévu, auquel il accorde une « valeur magique » est interprété comme un signe du destin placé sur son chemin pour l'encourager à se rendre à El Almendral : « Sans doute fallait-il entendre dès alors son don du talisman comme un rendez-vous : “Je t'attends, dans ta vieillesse, à El Almendral.” » (A, 261) Lorsqu'il est envahi par de tels élans d'espoir, Manuele aime imaginer que sa mère est là, près de lui, pour le guider dans sa démarche. Par conséquent, sa recherche d'une proximité avec Aracoeli fait en sorte qu'il ne délimite plus très bien la

frontière entre la vie et la mort. À cause de cette confusion, il croit entendre sa voix, sentir sa présence et tente même de déchiffrer ses intentions à son égard<sup>53</sup>.

### Processus d'évitement

Sont-ce les rêves qui plagient la veille, ou le contraire? C'est cette énigme qui m'amène, en me racontant, à confondre l'une avec les autres. Et, pour dûment les mettre à leur place, je dois me contraindre à jouer les pédants, à la manière d'un fou qui mime la raison. (A, 320)

Lorsque Manuele raconte ses souvenirs, il est porté à les interpréter en formulant des hypothèses alimentées par des connaissances d'ordre plus académique. Le processus d'écriture qui consiste à faire référence à toutes sortes de domaines savants (la psychanalyse, la médecine, la littérature et la religion) pour soutenir des démonstrations a pour effet d'orienter l'énonciation vers des directions autres que celle qui mène à la vérité de l'histoire. Dans le but de s'approprier ses souvenirs et de les comprendre davantage, le narrateur tente d'en faire des objets d'analyse auxquels il essaie de trouver des explications, parfois en employant un vocabulaire plus spécialisé et à d'autres moments, en faisant allusion à des notions théoriques qui existent vraiment (non inventées). Il se livre ainsi à un travail d'auto-analyse qui consiste à chercher des réponses en s'inspirant de discours savants assez réducteurs. Cette démarche laisse croire qu'il possède un certain savoir et donne l'impression qu'il est en mesure d'étaler un raisonnement scientifique et de faire preuve d'un fonctionnement normal de ses facultés intellectuelles. Cependant, le personnage, ayant une disposition qui l'incline « aux visions plus qu'aux instructions » (A, 11), ne se limite pas à des réflexions logiques. Au contraire, le regard qu'il porte sur ses souvenirs ainsi que son rapport à la réalité sont également influencés par des croyances superstitieuses (exemple : l'amulette d'Aracoeli, A, 260) qui le font délirer à un point tel qu'il croit que la communication est possible entre sa mère morte et lui. Lorsqu'il est plongé dans un état hallucinatoire, il va jusqu'à inventer des échanges avec Aracoeli à qui il donne la forme d'un spectre-messenger, son « estafette encantadora ».

<sup>53</sup> Voici d'autres passages où le narrateur essaie de trouver des explications surnaturelles à ce qu'il voit ou entend : A, 193, 200, 260.

Manuele dépeint son passé en entremêlant constamment des remarques aux tournures savantes et des commentaires superstitieux, ce qui n'éclaire pas la situation. Cette particularité de son discours rend compte de sa difficulté à trouver des significations complètes et définitives à ses souvenirs. Il reconstruit constamment ses histoires, obéissant ainsi à une sorte de manie qui consiste à répéter, car un élément innommé semble toujours échapper à sa tentative de rationalisation et ne cesse d'occuper sa pensée.

### 2.3 Reconstruction identitaire

#### **Aracoeli, réduite à l'initiale**

Malgré la résistance du narrateur qui se manifeste sous la forme de délire, d'ignorance et d'évitement, celui-ci, après avoir fait le tour des figures de la mère, trouve une façon symbolique de clore l'histoire d'Aracoeli et de réduire sa place dans le récit. Pour ce faire, il fait un dernier saut dans le passé et revient sur deux souvenirs qu'il avait laissés en suspens : les dernières retrouvailles avec tante Monda, puis la dernière visite faite à son père dans le quartier de Tiburtino.

À El Almendral, le narrateur est surpris de constater que l'endroit dont il rêvait tant n'est qu'un petit village où n'habite plus personne. Sans faire de transition, il se replonge dans ses souvenirs et se met à raconter sa seconde fugue du collège jusqu'à la ville de Rome. Manuele se souvient qu'il s'est enfui du collège parce qu'il pensait que Rome, sa ville natale, représentait encore « Totétaco — les Hauts Quartiers — Aracoeli. Le dernier giron possible ». (A, 470) De la même façon, il s'est rendu à El Almendra, croyant y trouver Totétaco : « [...] l'autobus d'El Almendral me ramènera à Totétaco ». (A, 189) Animé par ce désir de revenir vers son lieu d'origine, il est retourné à l'immeuble des Hauts Quartiers, où il a appris que le logement familial avait été abandonné, mais que tante Monda résidait toujours dans son appartement de demoiselle.

Le narrateur raconte qu'il est allé voir tante Monda et que celle-ci avait beaucoup vieilli. Tous deux sont sortis pour une petite collation et pour faire des courses. Manuele se rappelle qu'avant de partir, sa tante avait essayé un chapeau de soubrette qui ne lui allait pas du tout. Lors de leur sortie, Raïmonda a informé Manuele que son père se trouvait toujours à Rome, dans le quartier de San Lorenzo. Manuele lui a manifesté son désir de le revoir. Avant de lui



fournir les coordonnées d'Eugenio, Raïmonda lui a fait savoir que son père avait beaucoup changé et que le fait de s'installer dans le quartier défavorisé de San Lorenzo était une façon pour lui de demeurer près de sa femme. Lors de cette conversation, pas une fois Aracoeli n'a été nommée par son prénom, comme s'il s'agissait d'un terme interdit. Pour la désigner, tante Monda se limitait au pronom « elle », et, dans son monologue, Manuele va jusqu'à réduire sa mère à l'initiale de son prénom : « A. ». (A, 482) Manuele affirme qu'il aurait voulu qu'elle ne fasse pas partie de leur conversation, « elle ». (A, 481) D'ailleurs, après son dialogue imaginaire avec le fantôme de sa mère, Manuele avait également réduit l'appellation « putain » à sa première lettre pour faire référence à Aracoeli : « Mais moi je reprends quand même ma marche, parce qu'aussi bien cette rencontre a été une de mes inventions. Et une invention de l'alcool. On sait que l'alcool est un ruffian : et Aracoeli, une p. » (A, 467) Réduire la figure maternelle à son initiale semble être une façon, pour le narrateur, de graduellement écarter Aracoeli de la suite de l'histoire et de faire surgir un dernier souvenir significatif : les retrouvailles avec son père Eugenio, souvenir sur lequel se termine le monologue.

### **Retour de la figure paternelle**

Au début du roman, le narrateur mentionne que la couleur de ses yeux lui vient de son père (A, 9, 186, 209, 262) et il nous apprend plus tard qu'il croit que le destin se lit dans les yeux des gens. Ce détail, qui peut paraître insignifiant, semble insinuer qu'une partie de son destin est liée à celui de son père, mais les raisons de cette allusion ne sont pas expliquées. À la fin du roman, une fois que Manuele a fini de recueillir les fragments de souvenirs de son passé avec Aracoeli et de les remettre à leur place, il semble avoir enfin fait le tour de toute sa relation avec sa mère, ce qui laisse place à une réflexion sur la figure paternelle. Il se remémore sa dernière rencontre avec Eugenio.

Manuele se souvient qu'il ne s'attendait pas à se rendre dans une ville détruite qui, à cause de la guerre, était devenue un « théâtre de ruines ». (A, 484) En se rendant chez son père, il a eu de la difficulté à se repérer. Occupé à lire les noms de rues, Manuele se promenait distraitement, sans même se rendre compte sur le coup qu'il passait à côté du cimetière de Campo Verano. Une voiturette de glace a fini par capter son attention. Il s'est acheté un cornet et l'a dégusté en chemin. En voyant son père, Manuele a éprouvé du dégoût.

Eugenio était dans un piètre état : « Et d'apparence, en vérité, il ne se révélait pas trop sale; mais, avec une évidence certaine, pris de boisson. » (A, 487) Après quelques mots échangés dans le malaise, Manuele est parti. Il s'est finalement retrouvé face au cimetière de Campo Verano, et c'est à ce moment-là qu'il a compris ce que tante Monda voulait dire quand elle lui a dit qu'Eugenio tenait à rester auprès d'Aracoeli. Manuele s'est ensuite arrêté dans un Café et y a acheté une fougasse sucrée. Il a marché en mangeant son gâteau, puis s'est mis à pleurer sans retenue. Il croyait que ses pleurs avaient peut-être été déclenchés par une douleur au cou qui lui donnait l'impression d'avoir été piqué par une guêpe. Cette piqûre d'insecte (guêpe ou moustique), symbole de mort, avait d'ailleurs déjà été énoncée au début du roman, lorsque le narrateur énumérait une série de morts possibles en expliquant sa conception de la mort : « Pour certains, ce sera la croix, — et pour certains autres, la lèpre — ou la faim — ou la piqûre d'un moustique... » (A, 29)<sup>54</sup> Mais, Manuele pensait aussi qu'il pleurerait peut-être d'amour pour son père, ce qui lui a été confirmé un an plus tard, à la mort d'Eugenio. Il s'agirait alors peut-être d'un triomphe de l'amour sur la haine. L'évocation de la figure paternelle amène le narrateur à se questionner sur lui-même, à se donner une place dans l'histoire, une place en tant que sujet qui réfléchit enfin sur sa propre histoire et sur l'ambivalence de ses sentiments.

Au début du roman, en repensant à la prédiction de la bohémienne, Manuele s'était posé la question suivante: « Mais qui était, depuis toujours, mon amour ? et qui, par conséquent, ma mort? » (A, 41) Et voilà qu'à la fin de son monologue, il prend conscience de son attachement pour son père. Manuele dit qu'au moment où il a appris la mort de son père, il n'a pas pleuré, mais qu'il a ressenti la même sensation de piqûre au cou. Alors que nous croyions que le travail de deuil du narrateur se limitait à Aracoeli, nous finissons par comprendre qu'il s'étend également à Eugenio. Pour que soit possible une prise de conscience par rapport au père, il a fallu que Manuele cherche d'abord à se détacher de sa mère. Le travail de deuil de Manuele aboutit ainsi sur l'amour pour le père. Nous nous demandons alors si Manuele réussira à définitivement se détacher du passé ou bien si l'amour

<sup>54</sup> Voir A, 180 et 421 pour repérer d'autres passages où le narrateur fait référence aux piqûres de guêpe.



pour ses parents n'alimentera pas plutôt son désir de mourir à son tour, comme le laisse parfois entendre le narrateur.

Lorsque nous nous trouvons seuls dans un milieu étranger, sans personne pour nous caresser, nous sommes portés à confondre la Mort avec nos morts, autrement dit avec un corps d'amour et de caresses. Alors, le corps d'amour qui m'entraînait à la mort était ma mère. (A, 216)

Le processus de deuil, caractérisé par le rapport ambigu qu'entretient le narrateur avec l'amour et la mort, semble encore en cours et continue donc de former un mystérieux théorème à résoudre.

Cette œuvre d'Elsa Morante est marquée par une magnifique poésie enfantine qui donne le ton à tout le récit. Les chansonnettes espagnoles, qui reviennent souvent à l'esprit du narrateur, évoquent la douceur maternelle, le bercement qui accompagne l'allaitement et l'épanouissement de l'enfant bordé, mais elles lui font également penser aux dures épreuves qu'Aracoeli et lui ont dû traverser. Quand Manuele repense à sa condition d'enfant illégitime et abandonné, un extrait de chansonnette espagnole<sup>55</sup>, cité en retrait dans le texte, lui revient en tête. Il s'agit d'une berceuse qui, malgré le fait qu'elle est destinée à des petits, raconte une histoire triste<sup>56</sup>, celle d'une mère qui se débarrasse cruellement de son enfant à sa naissance.

Este niño chiquito  
no tiene madre.  
Lo parió una gitana  
lo echó en la calle.

Ce tout petit enfant  
n'a pas de mère  
Une gitane en accoucha  
et à la rue le jeta. (A, 19)

Este niño chiquito  
no tiene cuna.

<sup>55</sup> Extrait de la *Berceuse de Séville*, qui fait partie du répertoire populaire andalou.

<sup>56</sup> En Espagne, les mères ont hérité d'un répertoire de chansonnettes tristes pour endormir leurs enfants. Ces berceuses font partie de leurs traditions.



Ce tout petit enfant  
est sans berceau<sup>57</sup>. (A, 32)

Ce qu'il y a de particulier dans le choix de ces deux extraits, c'est que, dans sa version complète, cette berceuse se termine par une situation d'espoir, puisque c'est le père qui s'occupera de construire un berceau pour son enfant<sup>58</sup>, mais cette fin plus heureuse n'apparaît pas dans le texte de Morante, ce qui procure à l'avenir de Manuele et à la progression du récit un caractère imprévisible. Dans une présentation biographique de Federico Garcia Lorca, qui a d'ailleurs mis la *Berceuse de Séville* en musique, Jocelyne Aubé-Bourlignieux, professeur de littérature hispanique à l'Université de Nantes, mentionne l'intérêt de Garcia Lorca pour les berceuses espagnoles dont il décrit le caractère mélancolique au cours d'une conférence prononcée à la Résidence des étudiants de Madrid.

Et il [Federico García Lorca] ajoute, après les longues recherches menées qui donnent l'impression d'établir dans son esprit, à l'arrivée, une sorte de relation de cause à effet : « Dès lors, j'ai essayé de recueillir des berceuses dans toutes les contrées de l'Espagne ; j'ai voulu savoir comment les femmes de mon pays endormaient leurs petits et, au bout d'un certain temps, j'ai acquis l'impression que l'Espagne se servait des mélodies les plus tristes, de ses expressions les plus mélancoliques pour imprégner le premier sommeil de ses enfants<sup>59</sup>. »

Quand Manuele repense aux chansonnettes fredonnées par Aracoeli, il donne une voix à sa mère, et ce, dès le début du récit où il se remémore avec nostalgie une chanson que sa mère lui chantait à l'époque où il était beau.

Et elle, pleine de joie, me la répétait, en me faisant sauter vers la lune, comme pour m'exhiber devant ma sœur jumelle, là-haut dans le ciel :

Luna lunera  
cascabelera  
los ojos azules  
la cara morena.

Lune ronde lune  
hurluberlune

<sup>57</sup> Pour écouter : <http://www.youtube.com/watch?v=jCCleNc7pDA> (mis en musique par Federico Garcia Lorca)

<sup>58</sup> Dans sa version complète, la berceuse se termine par le vers suivant : « Su padre es carpintero y le hará una. ». Traduction : Son père est menuisier et lui en fera un [un berceau].

<sup>59</sup> Jocelyne Aubé-Bourlignieux, « Federico Garcia Lorca », dans *Musica et Memoria* [en ligne], consulté le 9 janvier 2014, URL : [http://www.musimem.com/Garcia\\_Lorca.htm](http://www.musimem.com/Garcia_Lorca.htm)

les yeux tout bleus  
la frimousse brune. (A, 9)

Au fur et à mesure que les figures de la mère s'assombrissent, le narrateur mentionne les changements dans la voix de sa mère. À l'époque de Totétaco, la voix d'Aracoeli, charmait Manuele avec sa « tendre saveur de gorge et de salive » (A, 19), mais, avec le temps et les épreuves, elle a fini par devenir « dense, visqueuse et presque sale ». (A, 364, 393) En faisant le récit de sa propre histoire familiale, le narrateur raconte en détail la vie de sa mère, lui donnant également, de cette façon, une voix dans l'histoire. En effet, il reprend ses propos, tente d'interpréter ses actions du passé et va jusqu'à inventer des échanges avec le fantôme de sa mère. Manuele, qui a soif d'amour, prend plaisir à se remémorer la voix tendre de sa mère qui lui fredonnait des chansonnettes pour l'aider à s'endormir, l'amuser et l'encourager à faire ses premiers pas. Toutefois, sa recherche d'amour le conduit aussi à se remettre en mémoire les situations où il s'est senti seul et rejeté. Le déroulement du monologue repose sur un mouvement d'alternance amour-haine qui rappelle la rythmique enfantine. Les différentes figures de la mère s'inscrivent dans le corps du texte comme des refrains répétés. Elles effectuent des retours dans le récit, s'entrelaçant de façon à hypnotiser le narrateur et à l'entraîner dans un monde de rêverie ou d'angoisse.

À la fin du roman, après avoir revécu la mort d'Aracoeli, Manuele se souvient qu'il craignait de voir le fantôme faire des apparitions terrifiantes. Cette crainte, qui empêchait le narrateur de dormir, rappelle la peur qui le gagnait lorsqu'Aracoeli lui chantait la berceuse du Croque-mitaine.

Duérmete niño mio  
que viene EL COCO  
y se lleva a los niños  
que duermen poco.

Dors bien mon enfant  
car LE CROQUE-MITAINÉ vient  
et il apparaît aux enfants  
qui ne dorment pas bien. (A, 80)

Mère-fantôme et Croque-mitaine sont ainsi tous deux perçus par Manuele comme des personnages menaçants qui le surveillent. Même adulte, le narrateur est perturbé par des cauchemars qui lui rappellent ses premières nuits sans sa mère et sa peur du Croque-mitaine.

Le narrateur se laisse guider jusqu'à El Almendral par le fantôme de la mère, figure imaginaire à la fois aimante et haineuse, dont il essaie de comprendre les intentions. *Anda niño anda*, commandement de la mère, résonne encore dans sa tête. Manuele, qui refuse de faire face à la réalité, cherche à abolir la distance entre Aracoeli et lui afin de retrouver leur fusion originelle. Il construit un récit labyrinthique qui prolonge l'existence psychique de sa mère. Arrivé au bout de sa démarche, il est face au vide, dans une ville presque inhabitée, qui n'a rien du paradis imaginé. Rien n'a changé. Manuele demeure l'enfant « sans berceau », décrit dans la *Berceuse de Séville*. La figure paternelle, absente de la berceuse, réapparaît à la fin du récit. En se remémorant sa dernière rencontre avec Eugenio, Manuele réalise son amour pour lui. Le narrateur, qui, tout au long du récit, voulait retourner auprès de sa mère, a peut-être réalisé que le berceau qui lui manquait devait plutôt être cherché du côté du père.



## CONCLUSION

Elle [la mort du père] ne fut pas cette fois-ci, comme l'autre fois, porteuse de larmes ; mais il est des individus plus enclins à pleurer d'amour, que de mort. (A. 497)

Une telle analyse de la mise en narration du travail de deuil dans *Aracoeli*, inspirée de la psychanalyse freudienne, nous permet de constater à quel point une réflexion sur l'écriture permet d'éclairer les mécanismes de ressassement et de refoulement mimés par le texte. En portant une attention particulière aux mots, qui ont un puissant pouvoir d'évocation, nous constatons qu'ils peuvent à la fois tisser des liens et en rompre, ce qui engendre une énonciation morcelée dont le fonctionnement s'apparente au déroulement de la vie psychique. La reconstitution des souvenirs d'enfance, l'émergence des figures de la mère, les ruptures spatio-temporelles et les jeux de miroirs sont des processus d'écriture déterminants dans le travail de reconstruction identitaire effectué par le narrateur.

En quête de la mère, le narrateur essaie de retrouver auprès de la figure de la mère aimante une fusion qui, lors de son enfance, lui a procuré un amour infini qu'il cherche à immortaliser. L'expérience du temps et de l'espace, vécue par Manuele, est caractérisée par des ruptures qui reflètent son corps brisé et porteur de faute. Le narrateur, qui compare les instants de fusion charnelle à des moments d'éternité, est souvent absorbé par des sensations du passé qu'il cherche à figer dans le temps. Il se remémore entre autres le corps de la mère, examiné dans les moindres détails, et les plaisirs associés aux sens dont l'allaitement constitue le plus haut degré de jouissance. Tous ces souvenirs heureux, marqués par l'amour et les jeux enfantins, contrastent avec ceux qui évoquent la dégradation de la relation mère-fils et les dérives du maternage. Le réseau complexe d'ambivalences qui en résulte plonge le narrateur dans un circuit vertigineux où l'histoire familiale subit plusieurs renversements du bonheur au drame. Dans ce tourbillon narratif, la figure de la mère, en proie à la laideur et à la haine, s'altère de plus en plus. La relation mère-fils, qui fait défaut, passe au crible. Le personnage d'*Aracoeli*, contre qui Manuele mobilise une défense, finit par être réduit à une simple initiale. En retraçant les figures de la mère, dans tous leurs déploiements, nous avons

pu dégager comment Morante est parvenue à mettre en récit la nature équivoque de la relation mère-fils.

*Anda niño anda.* Cette ritournelle en tête, le narrateur revit ses drames familiaux et avance à l'aveuglette vers des vérités refoulées. Il répète des souvenirs, s'égare dans ses pensées, mais continue d'aller de l'avant. Nous remarquons que c'est le temps de la remémoration qui domine, celui qui comporte des interruptions : prises de distance avec la réalité, des résistances, des erreurs et des oublis. Bien que le retour à l'amour maternel soit impossible, le narrateur porte en lui un espoir qui persiste. Le désir d'amour résonne encore en lui, et c'est ce désir qui est raconté. Il s'agit d'un fantasme de fusion qui se voudrait plus puissant que le temps et la mort. C'est avec une voix aliénée, à la fois élevée et écrasée par l'objet d'amour, que le narrateur s'exprime inlassablement. La confusion entre réalité et imagination, la compulsion de répétition, les phases de délire interprétatif et d'évitement, les rituels saugrenus, et les moments d'ignorance créent un discours labyrinthique où le narrateur peut avancer, reculer ou tourner en rond. Après avoir identifié tous ces obstacles et ces détours, nous comprenons finalement que déterrer la mère permet de tirer le père de l'oubli. Cette réorientation de la libido vers la figure paternelle laisse croire que le narrateur a effectué un certain chemin dans son travail de deuil par rapport à la mère.

Le narrateur vit son processus de deuil en silence, dans sa tête. La récapitulation de son enfance se fait donc sous le mode de l'introspection. Ainsi, nous avons l'impression que le narrateur s'exprime par le biais de la libre association, d'où l'effet d'immédiateté de ses pensées. Mis à part quelques échanges avec des gens rencontrés en voyage, la plupart des dialogues sont soit reconstitués à partir du passé ou bien totalement inventés. Quelquefois, il adresse des reproches et des questionnements directement à sa mère (au « tu »), mais son travail de remémoration n'a pas d'autre destinataire concret que lui-même. Les réflexions sur la démarche du narrateur et sur ses déchirements nous amènent à affirmer que c'est le voyage qui permet à Manuele de se placer du côté de la vie et d'entamer son processus de deuil. Ce voyage, qui coupe le narrateur de la réalité qu'il connaît et qui met en place un cadre spatio-temporel ancré dans le passé, symbolise un retour à l'origine, c'est-à-dire un retour à la mère dans la vie comme dans la mort, dans l'amour comme dans la haine. Le monologue intègre



donc dans sa structure les mouvements d'un deuil complexe vécu dans l'ambivalence des sentiments.

De manière paradoxale, le narrateur entame un voyage qui le force à faire face à la réalité (la mort et l'absence d'Aracoeli), alors que, dès le début, il a tendance à nier le deuil à faire et cherche à retrouver sa mère. Sur cette contradiction se construit un monologue fragile qui donne l'impression que le narrateur se joue lui-même des tours, tels que l'invention de la mère-fantôme, pour se faire des illusions et se convaincre que le voyage aboutira à des retrouvailles. Alors qu'une partie de lui semble satisfaite de cette issue, il se laisse enrôler dans un travail de deuil qui le portera ailleurs. Alors qu'il accuse sa mère de l'avoir manipulé, nous nous demandons si ce n'est pas plutôt lui-même qui s'est inventé un projet séduisant pour se forcer, de manière indirecte, à sortir de son impasse de ressassement et à réaliser que l'amour du père lui manque aussi. Étant donné que la trame du voyage permet au narrateur d'assurer une certaine continuité à sa démarche, celui-ci se montre disponible à la remémoration et finit par découvrir dans ses pleurs du passé un second amour. C'est cette quête d'un amour inavoué que nous avons voulu décrire dans tous ses retournements.

En analysant le travail de deuil du narrateur, nous avons réussi à décrire les mécanismes de fictionnalisation de l'identité, que Morante a mis en place pour exposer la complexité et l'instabilité d'une identité en construction. Dans *Aracoeli*, l'identité, qui est désir de reconnaissance, prend la forme d'un processus en cours qui consiste à construire, à défaire et à reconstruire de multiples représentations de soi à partir d'histoires morcelées. Nous avons vu que la quête identitaire de Manuele, narrée à travers une énonciation décousue, est marquée par une poétique du tiraillement, projetée dans le passé, fantasmée et définie par de nombreux jeux de regards sur soi et sur les autres. En portant une attention particulière à cette esthétique de la déstructuration, qui défait les lois spatio-temporelles, effrite les limites entre réalité et imagination et brise la figure maternelle en plusieurs représentations, nous nous rendons compte, à notre grand étonnement, que ce contexte d'énonciation rend possible l'avènement du sujet. L'écriture pulsionnelle de Morante, par la force de ses réticences, de ses évocations, de ses reprises et variations produit des effets de « déjà-vu » qui nous ont incitée à suivre le parcours de Manuele, à repérer les indices d'une élaboration en cours et à



dégager les stratégies d'écriture qui ont permis à l'auteure de construire une fascinante ambiguïté entre désir de mort et amour.

## APPENDICE A

### LES TRANSFORMATIONS DE LA FIGURE DE LA MÈRE

#### 1. Mère :

- Changements brusques d'humeur et rejet du fils (356-358, 391-392, 407)
- Paroles blessantes à l'égard de Manuele, surtout par rapport à sa laideur (403-404)
- Scène d'allaitement troublante et repoussement de Manuele<sup>60</sup> (317-318)

#### 2. Épouse :

- Disparition de la pudeur et tendance à s'exhiber (359-360, 372)
- Aventures extraconjugales avec des inconnus :
  - o L'Homme-chat (368-371)
  - o Le Consul de la Milice (372-373)
  - o L'employé de la Société du Gaz / l'épisode de l'ascenseur devenu fou (374-377)
- Envies sexuelles impulsives, même avec son mari (362-366)
- Entraînement d'Eugenio et de Daniele<sup>61</sup> (393-400) dans sa débauche sexuelle
- Abandon de sa famille (415) et prostitution dans la *quinta* (389-390) pour le compte de la Femme-chameau

---

<sup>60</sup> Un matin, Manuele, qui cherchait sa mère dans la maison, l'a trouvée en train de dormir dans sa chambre et s'est aperçu qu'un de ses seins dépassait de sa chemise de nuit. Comblé d'allégresse, il s'est rapproché pour sucer son mamelon. En revivant ce moment de fusion, il a eu l'impression que « Totétaco ressuscitait ». (A, 317) Aracoeli s'est réveillée en sursaut, puis l'a chassé hors de sa chambre, comme s'il était « un vilain animal ». (A, 318) À cause de cette mauvaise expérience, le narrateur a subi une terrible perte d'estime et il a fait des cauchemars. Dans ces derniers, il est constamment attiré par un appât qui finit toujours par lui échapper. (A, 318-320)

<sup>61</sup> Aracoeli a forcé Daniele, l'ordonnance de son mari, à coucher avec elle. Le jeune homme s'est senti tellement coupable à l'égard d'Eugenio, à qui il vouait une grande admiration, qu'il a tenté de se suicider.

3. Femme croyante et pratiquante :

- Attitude agitée de défi et de provocation et non-respect des règles à suivre dans une église (406-410)
- Attitude de détachement par rapport à la mort de Carina et à celle de son frère Manuel décédé durant la guerre civile (354)

4. Dame appartenant à la haute société :

- Méfiance et haine irrationnelles envers certains membres de son entourage (surtout Zaïra dont elle exigera le renvoi sans raison valable, 313-314)
- Refus d'assister à des événements mondains et de participer aux activités de la maison (367)
- Indifférence par rapport aux événements malheureux dans la maison : renvoi de Zaïra (314) et départ de Daniele (402)



## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

Morante, Elsa, *Aracoeli*, Paris, Gallimard, 1984, 499 p.

### Approche psychanalytique

Dupond, Pascal, « Étude sur le statut de l'enfance dans la pensée freudienne », dans *Psychanalyse à l'université*, t. 15, No 59, juillet 1990, p. 51-68.

Freud, Sigmund, *Conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1999, 633 p.

———, « Au-delà du principe de plaisir », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, p. 41-115.

———, « Le Moi et le Ça », dans *Essais de psychanalyse*, p. 219-275.

———, *Huit études sur la mémoire et ses troubles*, Paris, Gallimard, 2010, 210 p.

———, « Introduction », dans *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1974 [1916], p. 5-14.

———, *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, 159 p.

———, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, [1900] 1967, 573 p.

———, « Complément métapsychologique à la théorie du rêve », dans *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 123-143.

———, « Deuil et mélancolie », dans *Métapsychologie*, p. 145-171.

———, « Pulsions et destin des pulsions », dans *Métapsychologie*, p. 11-43.

———, « La perte de la réalité dans la névrose et dans la psychose », dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973 [1899], p. 299-303.

———, « Le roman familial des névrosés », dans *Névrose, psychose et perversion*, p. 157-160.

———, « Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité », dans *Névrose, psychose et perversion*, p. 149-155.

———, « Le trouble psychogène de la vision dans la conception psychanalytique », dans *Névrose, psychose et perversion*, p. 167-173.

———, « Sur les souvenirs-écrans », dans *Névrose, psychose et perversion*, p. 113-132.

———, « Déterminisme. Croyance au hasard et superstition. Points de vue », dans *Psychopathologie de la vie quotidienne (sur l'oubli, le lapsus, le geste manqué, la superstition et l'erreur)*, Paris, Payot, 1971, p. 257-296.

———, « Oubli de mots appartenant à des langues étrangères », dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*, p. 13-19.

———, « Souvenirs d'enfance et " souvenirs-écrans " », dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*, p. 51-59.

———, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 1988, 146 p.

———, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987, 211 p.

———, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1987 [1910], p. 89-94.

Lacan, Jacques, « L'agressivité dans la psychanalyse », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, 923 p.

———, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 93-100.

———, « Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse », dans *Le Séminaire livre II*, Paris, Seuil, 1978, 374 p.

Pontalis, J-B, *Ce temps qui ne passe pas ; suivi de Le compartiment de chemin de fer*, Paris, Gallimard, 2001, 230 p.

———, « Le souffle de la vie », dans *Nouvelle revue de psychanalyse ; « L'inachèvement »*, Paris, Gallimard, No 50 (automne), p. 25-33.

———, *Perdre la vue*, Paris, Gallimard, 1988, 307 p.

### **Théories de l'énonciation et narratologie**

Aulagnier, Piera, *La violence de l'interprétation du pictogramme à l'énoncé*, Paris, PUF, 1991, 363 p.

Baroni, Raphaël, *L'Œuvre du temps*, Paris, Seuil, 2009, 327 p.

———, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, 437 p.

Barthes, Roland, « Préface », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, p.9-18.

———, « Réquichot et son corps », dans *L'obvie et l'obtus : Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 189-214.

Benveniste, Émile, « L'appareil formel de l'énonciation », dans *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, p. 79-88.

Cardinal, Jacques, « Le bon ange de la certitude : à l'origine du sujet et du nom chez Proust », « Variations sur l'origine », dans *Protée*, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, vol 28, no 1 (printemps), 2000, p. 75-91.

Cliche, Anne Élaïne, « La parabole du tombeau vide. Un midrach de Kafka », dans *Dire le livre*, Montréal, XYZ, 1998, 242 p.

Danon-Boileau, Laurent, *Du texte littéraire à l'acte de fiction : lectures linguistiques et réflexions psychanalytiques*, Paris, Ophrys, 1995, 106 p.

———, *Énonciation et référence*, Paris, Ophrys, 1987, 70 p.

———, *Inquiétante étrangeté*, Paris, PUF, 2009, 212 p.

———, *La parole est un jeu d'enfant fragile*, Paris, Odile Jacob, 2007, 230 p.

———, *Le sujet de l'énonciation*, Paris, Ophrys, 1987, 134 p.

———, *Produire le fictif linguistique et écriture romanesque*, Paris, Klincksieck, 1982, 182 p.

Didi-Huberman, Georges, « L'icône, le corps, le sacrilège », dans *Études psychothérapeutiques*, Paris, Groupe international du rêve éveillé dirigé de Desoille, No 33 (septembre), 1978, p. 196-201.

Gantheret, François, « Regarder depuis l'horizon », dans *Nouvelle revue de psychanalyse* ; « L'intime et l'étranger », Paris, Gallimard, No 40 (automne), p. 91-105.



———, « Traces et chair », dans *Nouvelle revue de psychanalyse* ; « L'inachèvement », Paris, Gallimard, No 50 (automne), p. 68-85.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.

Kristeva, Julia, « Le sujet en procès », dans *Artaud* ; Actes du colloque de Cerisy-La-Salle, France, Publications du centre culturel de Cerisy-La-Salle, p. 43-108.

Péraldi, François, « Mais comment peut-on être lacanien ? », dans *L'instant freudien* ; « psychanalyse et culture », Montréal, VLB éditeur, 1989, p. 37-53.

———, « L'écoute du signifiant en psychanalyse et en psychothérapie psychanalytique », dans *Psychothérapie psychanalytique/psychanalyse* ; Actes du 1<sup>er</sup> colloque de l'APPQ, Montréal, Méridien, 1988, p. 139-149.

#### Ouvrages sur la mélancolie

Chabert, Catherine, *Féminin mélancolique*, Paris, PUF, 2003, 185 p.

Hassoun, Jacques, *La cruauté mélancolique*, Paris, Aubier, 1995, 129 p.

Lambotte, Marie-Claude, *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, 1999, 206 p.

———, *Le discours mélancolique De la phénoménologie à la métapsychologie*, Paris, Anthropos-Economica, 1993, 653 p.

Pellion, Frédéric, *Mélancolie et vérité*, Paris, PUF, 2000, 386 p.

Vanier, Alain (dir. pub.), *Mélancolie et dépression*, France, Érès, 2001, 227 p.

#### Études sur *Aracoeli* et la poétique d'Elsa Morante

Bareil, Jean-Philippe, « Histoire, mythe et chronique dans *Aracoeli* d'Elsa Morante : de la modernité au non-être », dans Agnès Morini (dir. publ.), *L'histoire mise en œuvres : fresques, collage, trompe-l'œil... : des modalités de « fictionnalisation » de l'histoire dans les arts et la littérature italienne* ; actes du colloque du 2 et 3 mai 2000, Saint-Étienne, Université de Sainte-Étienne, 2001, p. 13-44.

Mariniello, Silvestra, « Elsa Morante : éloge de la désobéissance : la nécessité de savoir et la tâche des poètes », dans *Études littéraires*, Vol. 36, No 1, « Écrivains encombrants », été 2004, p. 59-75.

Morini, Agnès, « Désir et répulsion : *Aracoeli* ou le miroir paradoxal », dans *Cahiers d'études italiennes*, No 5, « Images littéraires de la société contemporaine (2) », 2006, p. 151-161.

Röesz, Germain, « Un coma ça tape où ? Incorporer le corps dans le voir », dans *Appareil*, No 13, « Trauma et création », 2014, en ligne, <<http://appareil.revues.org/2033>>

Santinelli, Cristina, « “La fête du trésor caché” Spinoza dans la poétique d'Elsa Morante », dans *Philonsorbonne*, no 7, 2013, p. 147-169.

Splendorini, Ilaria, « “Grâce” et “pesanteur” : les métaphores animalières dans *La Storia* et *Aracoeli* d'Elsa Morante », dans *Italies*, no 12, « Arches de Noé (2) », 2008, p. 319-341.

Splendorini, Ilaria, « Un voyage entre quête et fuite dans *Aracoeli* d'Elsa Morante », dans *Cahiers d'études romanes*, no 22, « Fuites en avant ou à rebours. La fuite en mots et en images », 2010, p. 385-401.

Urbani, Bernard, « Adolescents à la recherche du passé dans les romans d'Elsa Morante », dans Andrée Manseau (dir. publ.), *Des femmes : images et écritures*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, p. 193-203.

#### **Autres ressources en ligne**

Aubé-Bourlignieux, Jocelyne, « Federico Garcia Lorca », dans *Musica et Memoria*, en ligne, <[http://www.musimem.com/Garcia\\_Lorca.htm](http://www.musimem.com/Garcia_Lorca.htm)>

Lacas, Pierre-Paul, « Association libre, psychanalyse », dans *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/association-libre-psychanalyse/>>